ИСКУССТВО КИНО 11/12

№11/12 **2020** www.kinoart.ru

ВЕНЕЦИЯ-2020__**25–52, 67–76, 147–159, 216**
«ДОВОД» КАК РЫЦАРСКИЙ РОМАН__**186**
ДОЛЖНЫ ЛИ КИНОТЕАТРЫ УМЕРЕТЬ?__**232**

**«Земля кочевников»
и еще 9 лучших фильмов
года по версии «ИК»**

BONFIRE PRODUCTION

ПУГАЛО

ФИЛЬМ ДМИТРИЯ ДАВЫДОВА

В КИНО С 4 ФЕВРАЛЯ

ПРО :ВЗГЛЯД

ИСКУССТВО КИНО

16+

Перед вами итоговый номер 2020 года. На его обложке Ферн, героиня «Земли кочевников», одного из лучших фильмов года по нашей версии. Оставшись без дома, днем с огнем – как водится издревле, – она ищет человека. У нас не было выбора, кроме как последовать за ней. В этом кризисном году «Искусство кино» не смогло составить общий список: каждый из нас выбрал одну картину – самую важную для него – и объяснил в нескольких словах почему.

Номер условно поделен на три части. В первой – рефлексия на темы отгороженности, одиночества, изоляции, угнетенности и подавления: в 2020-м – году пандемии, экономических кризисов и политических противостояний – кинематограф волей или неволей обрел апокалиптический оттенок. В третьей собраны смутные надежды на выход из тупика. А в центре – подборка статей о полнометражной анимационной работе Андрея Хржановского «Нос, или Заговор “не таких”». Говоря об угрозе тоталитаризма, вместе с тем «Нос…» отчетливо обозначает искусство как зону частной свободы. Уникальный фильм, основанный на творчестве Гоголя, Шостаковича и Мейерхольда, стал поводом пригласить в качестве авторов не кинокритиков, а искусствоведов, музыковедов, историков театра и литературы.

Политический протест против властей и его драматические последствия – в фокусе голливудского «Суда над чикагской семеркой», мексиканского «Нового порядка», отечественных «Дорогих товарищей!». Предощущение глобальной беды – в польском «Снега больше не будет» и российской «Конференции». Попытка побега в творчество – в ироническом «Ученике» и фантасмагорическом «Глубже!». Потаенный мир женского сознания – в центре «Фрагментов женщины» Корнеля Мундруцо, «Начала» Деи Кулумбегашвили, «Пугала» Дмитрия Давыдова, «Последней капли» Софии Копполы, «Земли кочевников» Хлои Чжао…

«Весь мир смотрит!» – скандирует толпа в фильме Аарона Соркина. Но похоже, что мир еще и слушает. Точнее, вслушивается в единый ритм, общий для Чукотки и Аляски, Грузии и Мексики, частного и общего, прошлого и настоящего, документального и невозможного. Гротескное путешествие Бората и пародийные маски Лапенко, эсхатологические видеоигры и визионерские VR-проекты, хулиганские клипы Little Big и гигантоманские построения Кристофера Нолана, чей «Довод» в исследовании Льва Наумова обрел черты рыцарского романа, – тот странный универсум 2020 года, с которым мы прощаемся на этих страницах. С любопытством и тревогой.

На первой странице обложки: кадр из фильма «Земля кочевников», режиссер Хлоя Чжао

4 **10 лучших фильмов года по версии авторов журнала «Искусство кино»**

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. ВЗАПЕРТИ

25 АНТОН ДОЛИН
КАРАНТИН
«Новый порядок», режиссер Мишель Франко

34 МИШЕЛЬ ФРАНКО:
«МОЯ КАРТИНА — О НАСИЛИИ, НО САМ Я В НЕМ НЕ УЧАСТВУЮ»
Беседу ведет Антон Долин

39 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
ИЮНЬСКИЙ ДОЖДЬ
«Дорогие товарищи!», режиссер Андрей Кончаловский

43 АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИЙ:
«УДОБСТВО НЕ ПОМНИТЬ НИЧЕГО»
Беседу ведет Андрей Апостолов

53 СТАС ЛУГОВОЙ
В БОРЬБЕ ОБРЕТЕТЕ ВЫ ПРАВО СВОЕ
«Суд над чикагской семеркой», режиссер Аарон Соркин

62 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
МЕДЛЕННОЕ
«Начало», режиссер Деа Кулумбегашвили

67 ЕЛЕНА ПЛАХОВА
ПОД ВЛИЯНИЕМ
«Фрагменты женщины», режиссер Корнель Мундруцо

72 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
СКРОМНОЕ ОБАЯНИЕ ЧЕРНОБЫЛЯ
«Снега больше не будет», режиссеры Малгожата Шумовская, Михал Энглерт

77 ЮЛИЯ ШАГЕЛЬМАН
ГУЛ
«Конференция», режиссер Иван И. Твердовский

82 КРИСТИНА МАТВИЕНКО
НЕПУГАНЫЙ
«Человек из Подольска», режиссер Семен Серзин

86 ЕЛЕНА СТИШОВА
ХРОНИКА vs ЛЕГЕНДА
«Доктор Лиза», режиссер Оксана Карас

91 ПОЛИНА БАРСКОВА — АЛЕКСЕЙ ПАВЛОВСКИЙ
ГОЛАЯ ЖИЗНЬ
«Блокадный дневник», режиссер Андрей Зайцев

КРУПНЫЙ ПЛАН. «НОС»

105 **РАЗНЫЕ МИРЫ ОДНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ**
«Нос, или Заговор “не таких”», режиссер Андрей Хржановский
Участники съемочной группы о работе над фильмом
Беседовала Мария Терещенко

116 АННА СОКОЛЬСКАЯ
СКЕЛЕТ ХУДОЖНИКА В ЯРОСТИ
Музыка Дмитрия Шостаковича в фильме Андрея Хржановского

121 ВАЛЕРИЙ ЗОЛОТУХИН
ВОПЛОТИТЕЛЬ ЖЕЛАНИЙ
Театр в «Носе...»

126 РОМАН ПЕРЕЛЬШТЕЙН
РУССКИЙ ВЕРГИЛИЙ ХРЖАНОВСКИЙ
Изобразительное искусство в «Носе...»

136 КИРИЛЛ ЗАХАРОВ
СОВЕТСКОЕ ДЕТСКОЕ
«Нос...»: 20-е – 70-е – нулевые

140 КОНСТАНТИН ДУДАКОВ-КАШУРО
С УЛИЦЫ РОДЧЕНКО НА НАБЕРЕЖНУЮ ШАГАЛА
«Нос» в контексте русского авангарда

143 ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ
«САМОЛЮБИВЫЙ, СКРОМНЫЙ ПЕШЕХОД»
К литературному генезису фильма Андрея Хржановского

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. НА СВОБОДЕ

147 НИНА ЦЫРКУН
БЛЮЗ ПЕЧАЛЬНЫХ ДОРОГ
«Земля кочевников», режиссер Хлоя Чжао

152 СЕРГЕЙ АНАШКИН
ИСТОРИЯ ОДНОГО НЕУДАЧНИКА
«Ученик», режиссер Чайтанья Тамхане

160 АЛИСА ТАЕЖНАЯ
БЛЕДНОЕ ПЛАМЯ
«Последняя капля», режиссер София Коппола

164 АНДРЕЙ КАРТАШОВ
ТОНКОЕ МЕСТО
«Пугало», режиссер Дмитрий Давыдов

167 АЛЕКСЕЙ ФИЛИППОВ
БИВНИ ЦИФРОВОГО МИРА
Kitoboy, режиссер Филипп Юрьев

171 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
МЕЧТЫ, МЕЧТЫ
«Глубже!», режиссер Михаил Сегал

176 НИНА ЦЫРКУН
ПЕРЧАТОЧНЫЙ РЕЖИМ
«Маша», режиссер Анастасия Пальчикова

180 КИРИЛЛ ГАЛЕЕВ
АСАШАЙ ИЛИ KAZAKHSTAN: WHEREBORATLIVES?
«Борат-2» («Борат: Изучение американской культуры на благо славного народа Казахстана»), режиссер Джейсон Уолинер

86 ЛЕВ НАУМОВ
РЫЦАРСКИЙ РОМАН ВЧЕРАШНЕГО БУДУЩЕГО
«Довод», режиссер Кристофер Нолан

204 ЮЛИЯ ГУЛЯН
А НУ-КА, БЫТЬ!
«Внутри Лапенко», режиссер Алексей Смирнов

210 КАТЕРИНА ВАХРАМЦЕВА
МАЛЕНЬКИЙ БОЛЬШОЙ ВИРУС
Краткая история группы Little Big на фоне пандемии

216 ВАДИМ РУТКОВСКИЙ
ЛОЖНОЕ ДВИЖЕНИЕ
Венеция-2020: VR-программа на гастролях

224 ДАНИИЛ ОГИЛЕЦ
ПОДЧИНЯЯ ПОСТОРОННЕГО
«Одни из нас» («Последние из нас»), видеоигра, режиссеры Брюс Стрейли, Нил Дракманн

232 ОЛЕГ БЕРЕЗИН
РЕАЛЬНОСТЬ ОСТРОВА
Размышления о 2020-м: должны ли кинотеатры умереть?

244 СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 2020 ГОД

254 SUMMARY

10 лучших фильмов года по версии авторов журнала «Искусство кино»

«Блокадный дневник»

Режиссер Андрей Зайцев

Игровой дебют «Бездельники» и фильм о тинейджерах «14+», замеченный на Берлинале, – скорее эти работы о современных реалиях были зигзагом в творчестве Андрея Зайцева, чем «Блокадный дневник». Визионерский проект по мемуарной книге Ольги Берггольц и воспоминаниям Даниила Гранина продолжает его исторические штудии в игровом кино.

Визионерский проект по мемуарной книге Ольги Берггольц и воспоминаниям Даниила Гранина продолжает в игровом кино исторические штудии, с которых режиссер начинал еще будучи документалистом, – резонансными были и его фильм «Виктор Астафьев. Веселый солдат», и сериал «Моя Великая война».

Реалистический нарратив «Блокадного дневника» – о том, как дочь, похоронив мужа, отправилась на другой конец окоченевшего города, чтобы повидать отца, – сопрягается с условно-театральной стилистикой в экстерьере. В сцене хлебной очереди, в обрисовке встречных прохожих, закутанных в лохмотья – лиц не видать, наконец, в декоре нарисованного в компьютере кристально белого, застывшего в неправдоподобных снегах города, будто вставшего на котурны. Автор выбелил город и его жителей, погрузив живых и мертвых в снежное марево февраля 1942 года – самое черное время Ленинградской блокады.

«Белизна – угроза Черноте». Формула Марины Цветаевой – ключ к стилистике Андрея Зайцева и оператора Ирины Уральской, аса документальной съемки. Белый аккумулирует все цвета солнечного спектра. Символика белого маркирует высокие смыслы божественности, чистоты, сияющего дневного света, торжественных празднеств. И – трагедии.

Цвет трагедии – белый (Эрих Соловьев).

Елена Стишова

«Дни» (Rizi)

Режиссер Цай Минлян

После «Бродячих псов», выводивших восприятие зрителя за границы видимого – в буквальном и символическом смысле, Цай Минлян заявил, что уходит из кино. Он, конечно, никуда не уходил, а, скорее, стал заходить в родной для себя мир с иных сторон и углов. Искать и находить иные точки входа в привычную для себя кинематографическую реальность и уже этим изменять ее. В «Путешествии на запад» он довел человеческое присутствие на экране до состояния чистого перформанса – опыта исключительно телесного, но при этом нефизиологического, а значит, и духовного, почти бесплотного. В VR-фильме «Заброшенные» он свел пространство к чистой (тотальной) инсталляции, а в документальной картине «Твое лицо» оставил от героев лишь их крупные планы и голоса – как неисчерпаемые резервуары эмоций, чувств, историй. Но в полной мере эти опыты по минимизации минимализма Цая реализовались и обрели естественность в «Днях». В них уже совсем нет духа поиска и эксперимента, но есть новаторский в своей простоте и нерушимости язык, который будто существовал всегда, но обнаружен только сейчас. Этот язык не просто создан только лишь из тел и движений, звуков и тишины, длительности и неподвижности, не только из абсолютного режиссерского слуха и чувства ритма. Впервые за долгое время – причем в масштабах мирового кино, а не только вселенной Цая – он возвращает этим формальным элементам несводимую к формулам чувственность, содержательную насыщенность, мифическую и экзистенциальную полноту.

Евгений Гусятинский

«Довод» (Tenet)

Режиссер Кристофер Нолан

«Довод» Кристофера Нолана – его очередная головоломка, разгадывание которой не имеет смысла: ведь она помещена в иллюзионный мир кинематографа, не отражающий реальность, а являющийся реальностью в себе, самодостаточной, но открытой для нашего вчувствования, что и составляет специфику фильмического опыта. Это тотальный косплей, своеобразный театр, где на сцену вызываются персонажи-маски, получающие новое воплощение, чтобы создать иллюзию подлинности – при том, что мы знаем: они лишены субстанции и представляют собой искусственные знаки, чистую видимость. Нолан выбрал самую совершенную в своем схематизме сюжетную канву бондианы. Пока мы ждем очередного появления на экране Эрнста Ставро Блофельда в его первоначальном виде, получаем его перевоплощение в лице русского олигарха Андрея Сатора. Proxy-Бонд предстает под маской Протагониста в исполнении Джона Дэвида Вашингтона – специально для расово озабоченной публики, а для любителей традиционного нарратива привлечена Кэт как клишированная «девушка в опасности».

Выбрав для заглавия и антропонимов древний палиндром sator arepo tenet opera rotas, Нолан включил нас в игру, отвлекая от пустого занятия следить за коллизией, чтобы занять расшифровкой имен и названий. В результате получим, что оперный театр, где начинается действие, соответствует слову opera, что значит «направлять», а последнее слово фразы rotas – перевертыш Сатора, что на латыни означает «сценическая игра, представление». Инверсия времени как основной прием нарратива освобождает нас от самого времени как главного нашего тюремщика, помещая в ритуальную гипнотическую пустоту и давая способ почувствовать себя свободными в ситуации, когда тюремщиком становится еще и пространство, – так мы получаем возможность головокружительных IMAX-путешествий под музыку Людвига Йоранссона по Италии, Дубаи, Индии, Норвегии, Британии, Америки и Эстонии. Лучшего подарка сегодня трудно и ожидать.

Нина Цыркун

«Душа» (Soul)

Режиссеры Пит Доктер, Кемп Пауэрс

В месяцы локдауна, долго и с наслаждением гуляя с собакой, я впервые в жизни погрузился во вселенную американского джаза: для меня она стала квинтэссенцией свободы – самого дефицитного товара 2020 года. Так совпало, что итоговым кинособытием сезона стала джазовая «Душа», творение самого парадоксального из гениев и нынешнего руководителя анимационной студии Pixar Пита Доктера («Корпорация монстров», «Головоломка»).

В череде фильмов тревожных, апокалиптических, прощальных, похоронных, безнадежных «Душа» стала светом в конце тоннеля – пусть это и свет иного мира, будто с известной картины Босха. Ведь главный герой мультфильма, пианист и школьный учитель музыки Джо, умирал в течение первых десяти минут, а все остальное время пытался вернуться с небес обратно в Нью-Йорк. Неудачник, смирившийся со своей судьбой, получил ангажемент мечты: сыграть джем со всемирно известной саксофонисткой… и на радостях провалился в люк, отдав богу (его мы на экране не встретим) душу.

Доктер – давно уже чемпион мира по абстрактному мышлению, явленному в умопостижимых и остроумных образах. Но никогда еще он не заходил так далеко. Буквально на Тот Свет. Под геометрическую электромузыку Трента Резнора и Аттикуса Росса двумерные ангелы распределяют души: кто умер, кому только предстоит родиться. «Душа» – невероятная попытка украсть вторую жизнь, вернуться от размеренных квадратов послесмертия к джазовой импровизации вещного мира, заодно переоценив его ценность. В компании нерожденной души-скептика музыкант проделывал вечную голливудскую дугу разочарования и надежды, знакомую по стародавнему рождественскому хиту Капры «Эта замечательная жизнь».

От абстракции и концепта – к гиперреализму осеннего Нью-Йорка, звуку, запаху, прикосновению, всему, чего ты не ждешь от анимации. К недетскому обещанию: если тебе удастся остаться в живых, это будет не зря.

Антон Долин

«Жвалы» (Mandibules)

Режиссер Кантен Дюпьё

«Кайе дю синема» поместили новый фильм Кантена Дюпьё, нынче главного стахановца от кино в Пятой республике (он даже обогнал невероятно трудоспособного Франсуа Озона), на обложку своего ноябрьского номера с комментарием «Бонду мы предпочитаем муху». Ничего удивительного: долгие годы кинематограф Дюпьё являлся как будто бы антидотом унылому детерминизму нашего мира и вот в 2020-м, когда философия позитивизма с культом прогресса опрокинута коронавирусом на лопатки и человечество спит и видит, как бы ему вернуться назад в будущее, Дюпьё, конечно, лучше прочих выражает дух времени и гений места, в котором мы находимся. Ведь Кантена Дюпьё колом не сдвинешь с пофигистской повестки. Он считает вселенную бесконечной шуткой. Шины убивают, оленья кожа не хуже шагреневой, мухи поддаются дрессировке, Адель Экзаркопулос не боится быть смешной и вопиюще несексуальной. Как всегда, у Дюпьё парочка кретинов начинает ералаш и выигрывает. Если Коэны наслаждаются идиотизмом героев, чтобы под конец каждому раздать по пуле-дуре и воткнуть перо под ребро – помните, ребята: плохие намерения ведут в ад, – то Дюпьё, наоборот, прославляет обольстившегося на свой счет дурака, ибо кто судьи – скорее всего, такие же идиоты, если не хуже. В Mandibules – «Челюстях» – он подбирается, как никогда, близко к территории, вроде бы давно и прочно застолбленной соотечественником Брюно Дюмоном. Важное отличие, однако, заключается в том, что реальность Дюпьё и правда параллельная. Это не бурлеск по следам жизни суровых приветов, это именно что сказка. Муха, найденная приятелями Маню и Жан-Габом в багажнике угнанного «Мерседеса», – не Цокотуха, не мотив и не метафора, не реверанс перед Кроненбергом или Кафкой, а именно что прикол. Прикольно снимать не запретишь, более того, лучшего способа творить сегодня не придумаешь.

Зинаида Пронченко

«Зависнуть в Палм-Спрингс» (Palm Springs)

Режиссер Макс Барбаков

Февральский день сурка давно прошел. Наступило 9 ноября на заре ревущих 2020-х. Нарядный дебют Макса Барбакова повторяет главное сюжетное завихрение билл-мюррейевской классики 90-х, но кое-что изменилось. Как и полагается, главный герой застрял в одном унылом, проклятом дне и выбраться из него ну никак не может. Сам уже смирился, позабыл. Может, прошло четыре года, может, сорок лет. А что же дальше? Но тут его одиночество нарушает она.

С лицевой стороны – блестки и мишура праздника, много смеха, романтики и обаятельных наблюдений. С изнаночной, в подтексте, спрятаны сотни провальных самоубийств, просыпающийся в людях садизм, архетипичные образы пустыни и пещеры, неизбывное ощущение бессмысленности бытия. Противопоставляемая ему бодрость – в неоновых цветах, бойком ритме, залихватском решении найти выход с помощью квантовой физики – артикулирует пресловутый романтический жанр, в рамках которого в кульминационный момент влюбленные взорвут себя под безнадежно-обнадеживающие аккорды Кейт Буш – чтобы выжить и жить долго и счастливо (наверное). Вот только сквозь прозрачную леденцовую обертку романтической комедии с привкусом хоррора сквозит экзистенциально-морозный холодок вечности. Передавая ей застенчивый привет, авторы даже впускают в мир фильма топчущихся где-то на заднем плане динозавриков. Возможно, с начала времен герои погибшего (на самом деле нет, никогда) жанра ромкома делали именно это – брались за руки пред чудовищным непознанным лицом вечности. А вы когда-нибудь в детстве думали про нее? По-человечески, по-бытовому? Хорошо, вот вечность, а что потом? А потом? А потом?..

Мороз по коже. Наших героев милосердно из нее вызволяют. Но холодок еще какое-то время теплится в затылке, пока сидишь, смотришь, бесконечно пересматриваешь фильмы, ждешь и ждешь вызволения из смутной вечности ковидного локдауна.

Анна Закревская

«Земля кочевников» (Nomadland)

Режиссер Хлоя Чжао

Ни «Песни, которым научили меня братья», ни «Наездник» не предвещали ошеломляющего воздействия третьего фильма Хлои Чжао. Фильма сдержанного, но открытого чувствам, признаниям, упованиям и безысходности. Всё вместе. Такой парадокс. Пейзажная нелирика первых картин вторит пересеченной американской местности, по которой вдоль и поперек колесят фургоны бездомных, безработных очень немолодых людей, переживших потерю близких, переживающих роковые болезни и не переживших поражения раком. Такие эпизоды тоже есть.

В центре путешествия – Ферн, героиня Фрэнсис Макдорманд, потерявшая мужа, работу и городок, в котором она проживала и который стерт с лица этой земли. ФМ, окруженная реальными путешественниками, неактерами, филигранно нюансирует, проживая роль, без следа кокетства. Иначе говоря, за границами показательного мастерства. И – американских штатов.

Фильм основан на книге нон-фикшн. Его документальная стилистика очевидна, но ведет по ложному следу. Глубинный реализм «Земли…» лишен эстетизма и внимателен к лицу человеков, к их невысказываемой, несмотря на откровенные монологи, личной жизни и к человеческому голосу, участливому или безутешному. В горле застрявшему.

В дебюте Хлои Чжао одни персонажи призывали других смириться с тем, что есть, и отпустить прошлое, которое никак не позволяет забыться, сжирая душу кровоточащей болью. В «Земле…» решение оставить дом (и обыграть различие между homeless/housless) напоминает передвижной госпиталь паллиативной медицины. Когда жизнь обреченцев еще продолжается и ее на какой-то срок лишь можно облегчить. При том, что Ферн – Макдорманд, как и другие водители, желает и находит сезонную работу, обустраивает недра фургона, чтобы жить по-прежнему, рассматривать, скажем, фото из прошлой жизни или согреваться в постели. Но все равно это последний путь. И фильм – о сути конечной жизни, минуя все намеки на штампы: как снимать разнообразные климатические американские зоны. Как демонстрировать стойкость и отчаяние. Как, то есть зачем или без причины, двигаться дальше оттуда, где все опустело или где тебе были рады. Где празднуют солидарность вроде похожие на тебя, но другие. Где чувствуют неразделенную одинокость, которую нигде и уже никогда не избыть.

Время вышло, и времени осталось вагон (фургон). «Движение – жизнь». Тут это горькое мотто, и оно сердце жжет.

Деликатная безусловность «Земли…» проникнута благородством и смелостью. Угода сентиментальности тут исключается. И поэтому героиня Макдорманд может беззвучно плакать, нежить в руках куртку умершего мужа, присутствовать на съездах фургонщиков, освоившихся в своем положении, и продолжать путь одной.

Жизни нет, и нет конца.

Зара Абдуллаева

TRUCK ROUTE
THRU
LOCAL
chikarashi
HALAL FOOD

«Неограненные алмазы» (Uncut Gems)

Режиссеры Бен Сэфди, Джошуа Сэфди

Братья Сэфди, этакий двухголовый Мартин Скорсезе, почувствовали запрос на возвращение Нового Голливуда, а точнее – наконец-то совпали с этим запросом («Бог знает что», наследующий «Панике в Нидл-парке» Шацберга, остается едва ли не сильнейшей их работой). Их новый фильм драгоценен именно своей мнимой необработанностью – ощущением сырой жизни, которая едва вмещается в объектив. Экранный Нью-Йорк стал слишком дорогим и чистым (как и реальный), Сэфди и Адам Сэндлер сбивают с него лоск.

Хочется предложить странный double bill из «Неограненных алмазов» и фильма «Медленная машина» Пола Фелтена и Джо Денардо, который мог оказаться на этом месте в рейтинге: он тоже обнажает изнанку самого кинематографичного города мира. Но в «Медленной машине» – заговоры и тайны, а у Сэфди душа нараспашку: «Алмазы» – фильм о страстях, чем и подкупает. Его герой ищет одного – ощущения полноты, подлинной жизни. К этой цели стремится и само кино братьев Сэфди и никогда не достигает, потому что цель невозможна – но восхищения достоин сам этот жест.

Андрей Карташов

«Папье-Маше»

Режиссер Виталий Суслин

Не сразу, но довольно быстро – пожалуй, к своему третьему полному метру («Седьмой пробег по контуру земного шара») – Виталий Суслин убедил всех, имеющих глаза, уши и сердце (за исключением, что характерно, ряда фестивальных отборщиков), что он не просто один из ведущих российских режиссеров, но, вероятно, главный, если не единственный на сегодняшний день по-настоящему народный и в то же время эстетский кинематографист. Суслин, как никто, чувствует и воспроизводит боль, красоту и неизбывную тоску современной русской провинциальной жизни. Притом не в ущерб формальной эстетике своего кино или душевному здоровью зрителя, а наоборот – превращая ее, этой жизни, неказистый и депрессивный материал, в настоящее, едва ли не высокое искусство, способное и раскрыть бездны ада, и подарить надежду на спасение.

Четвертый фильм Суслина «Папье-Маше» (2020), мировая премьера которого состоялась на таллинском фестивале «Темные ночи», посвящен новым похождениям наивного деревенского простака из картины «Голова. Два уха» и предлагает оценить изящество, с каким автор привлекает те или иные жанровые приемы, чтобы в конечном счете переиграть жанровое кино на его территории.

Олень – животное. Воробей – птица. Россия – наше отечество. Человек – два уха. Папье – маше. Режиссер – Суслин.

Евгений Майзель

«Я думаю, как все закончить» (I'm Thinking of Ending Things)

Режиссер Чарли Кауфман

Я думаю, как все закончить. Слова буквально не влезают в заданный топом формат: главное – вовремя финишировать, отрезать лишнее.

Фильм Кауфмана для меня ключевой в 2020-м, потому «лишнего» не отсекает. Хотя кинокритика – искусство формулировки, а фильм – вечная насмешка, которой позволено вообще ничего не формулировать.

Его сложно назвать любимым: «Я думаю…» слишком размеченный, сконструированный – и подкожный, жгущийся. Кино, погружающее на самое дно себя (слова-доппельгангеры: себя-фильма и себя-зрителя).

«Я думаю, как все закончить» – слова предсмертной записки.

I'm thinking of ending things – созерцание конца света: как рушатся смыслы, координаты, связи.

Кауфман снял фильм, которым ставит ноль.

Себе как автору с бесконечными шарадами-лабиринтами, спрятанными в голове персонажа – косплеера самого ЧК.

Сектантству оригинальности, игнорирующей тотальное влияние окружающего: все и вся невольно пишут нам реплики.

Смыслу жизни как заснеженной дороге, которая иногда выводит к мороженщицам, а иногда топчется на месте, заставляя задники самим бежать в неизвестном направлении. Магия кино, родовая привычка имитировать движение.

Возможно, не было в этом году фильмов, которые дарили бы (!) такое всепоглощающее отчаяние – не трагичным сюжетом, не эпосом конца цивилизации, не сквозным человеческим горем, а самой пульсацией экрана, ощущением, что мир густой – и мы в нем завязли.

«Я думаю, как все закончить» – идеальный слоган 2020 года.

Я думаю, как все – что бы за этим ни скрывалось – закончить. И начать – тоже все: потому что конец – как любят повторять в дурных фильмах – это начало.

Алексей Филиппов

COVID-19

Антон Долин

КАРАНТИН

«Новый порядок» Мишеля Франко и правила апокалипсиса-2020

«Новый порядок»
Nuevo orden
Автор сценария, режиссер Мишель Франко
Оператор Ив Кап
Художник Клаудио Рамирес Кастелли
В ролях: Дарио Ясбек Берналь, Патрисия Берналь, Диего Бонета, Анали Кастро, Фернандо Куаутле, Моника Дель Кармен, Самира Франко, Ксимена Гарсия, Найян Гонсалес Норвинд, Элихио Мелендес, Лиса Овен, Роберто Медина и другие
Les Films d'Ici, Teorema Films
Мексика – Франция
2020

Ты включаешь воду, но из крана идет зеленая краска. Не отмыться, только запачкаться. Не напиться, только отравиться. О таком Иоанн Богослов не предупреждал.

Использование второго лица кажется неизбежным в разговоре о «Новом порядке» Мишеля Франко, самом скандальном фильме Венецианского фестиваля, а возможно, и всего года. Не кто иной, как ты, гуляешь на свадьбе Мариан Новельо, наследницы богатой семьи, в саду роскошного особняка в элитном районе Мехико. Это в тебя посреди праздника стреляют оборванные и полуголые незнакомцы, это ты читаешь в их глазах молчаливый смертный приговор. Ты убегаешь по заполненной обезумевшей толпой площади, прекрасно зная, что тебя догонят. Ты прячешься за ненадежной дверью ненадежных соседей. Тебя вытаскивают за волосы из укрытия и волочат в ангар, пропахший экскрементами, мочой и страхом. Тебя насилуют, бьют, пытают, стирают в порошок, сводя всю твою биографию к строчке в невидимом для тебя досье и присвоенному номеру, написанному маркером на твоем лбу. Из тебя вытаскивают всё то, о чем знал, чем жил и умирал, к чему осознанно или нет готовился человек XX века и от чего он – конечно, зря – надеялся отдохнуть в веке XXI.

Наверное, вопрос должен быть и в том, почему ты – среди жертв, а не тех, кто с открытым, перемазанным зеленой краской лицом или под закрывающей лицо маской, забралом, шлемом мучает и калечит других. Возможно, дело в страхе. Возможно, в том, как легко палач и жертва меняются местами. А может, здесь скрыта единственная надежда на человеческое, которая мерцает в наступившей темноте: увидеть себя в убиваемом, а не убийце.

«Новый порядок» с его прямолинейным названием стал эмблемой не только Венеции-2020 – кризисного, единственного в своем роде кинофестиваля, проведенного, казалось, в ознаменование возвращающейся после полугодового всемирного локдауна культурной жизни (и просто жизни), а как выяснилось позднее, в пересменке между двумя волнами эпидемии и сопровождающей ее массовой паники, – но и всех изменений, которые волей-неволей пришлось пережить человечеству. Нового порядка без кавычек. Самая большая и сложная, при этом показательно компактная – где еще найти столь резкий контраст глобальности содержания и экономии формы? – работа досель скромного инди-режиссера из Мексики, осуществление его стародавней мечты и одновременно кошмара, пришлась ко двору и была увенчана вторым, серебряно-львиным, Гран-при. Первого случиться не могло ни в коем случае: «Новый порядок» всех раззадорил, разозлил, разделил, став для одних лучшим, а для других столь же безоговорочно худшим фильмом сезона.

В пугающе современной, реалистичной и одновременно абстрактной картине прежде всего силен интерактивный эффект, сближающий (есть и прямые пересечения, цитаты) Франко с Ханеке и фон Триером. Чтобы избежать бесплодной дискуссии о масштабах талантов, можно копнуть поближе. Вспомнить «Паразитов» Пон Чжун Хо и их невольную предтечу – «Елену» Андрея Звягинцева. Зрители этих двух картин не слышали друг друга, находя смыслово противоположные точки тяжести: одни не могли стерпеть смеха над бедняками, другие отчетливо видели приговор богатым. Или еще: был ли «Джокер» оправданием Джокера? Победой провокационного антикомикса Тодда Филлипса на Венецианском (случайно ли?) фестивале за год до рокового 2020-го были недовольны многие – именно чувствительные и мыслящие. Но, так уж вышло, прошлогодние триумфы «Паразитов» и «Джокера» предсказали 2020-й. Чеклист: маски, (само)изоляция, слетевшая с закипевшего чайника крышка, взрыв насилия, счастливая и безумная улыбка на лице, перепачканном своей ли, чужой ли кровью. «Новый порядок» начался там, где «Паразиты» и «Джокер» закончились, не осмеливаясь двинуться дальше. Мишель Франко не побоялся, да и мир не был прежним.

(Провиденциальные свойства искусства – тема для отдельного исследования, здесь нужен не кинокритик или социолог, а мистик. Ведь анархист Джокер придуман десятилетия назад, «Паразиты» задуманы за годы до осуществления, и с «Новым порядком» Франко обивал пороги довольно давно – почему же они родились именно тогда, когда пришло их время?)

Не удивительно, что одни увидели в «Новом порядке» предупреждение, другие – зеркальное отражение происходящего, третьи – оскорбительную редукцию мира, в котором, как пишут в соцсетях, «все сложно». Ведь это настоящий каталог фобий, как представляется, взаимоисключающих.

«Новый порядок», режиссер Мишель Франко

Да автор – карбонарий! Если богатые гуляют на широкую ногу – и повод легитимнее не придумаешь: свадьба, – надо ли напускать на них ободранцев-лутеров да еще и с огнестрелом? Пуля в затылок за отказ с первого раза открыть сейф, где хранятся подаренные новобрачным деньги: не крутовато?

Да автор – охранитель! Его революционеры – быдло, просто быдло, слова вежливее не придумать, а где их принципы, лозунги, лидеры? Он просто боится революции, превращая свой страх в пугало для остальных. Когда мятеж так кровав, кто ж его откажется подавить?

Да автор – просто трус, прячущийся за жупелом тоталитарной системы, к которой (якобы) ведет социальное неравенство и (дважды якобы) устранение этого неравенства силой, раз уж добром не получилось.

Он левый, ненавидящий капитализм и призывающий к насилию. Он правый, ненавидящий социальную справедливость и призывающий к подавлению бунта. Или хуже: он не левый, не правый, черт знает какой, он не занимает позиции, как же так, зачем тогда так пугать? Он алармист, алармист, алармист… Смешнейшее, надо сказать, обвинение посреди мира, охваченного огнем, среди которого Венецианский фестиваль чуть ли не единственный островок рефлексии и покоя.

«Новый порядок» в очередной раз отменяет вопрос «что хотел сказать художник?», заменяя его закономерным «что хотел (или не хотел) увидеть зритель?». Фильм Франко мастерски собирает в единую непротиворечивую казуальную цепь базисные фобии, представляя их по очереди.

В первой сцене фильма мы видим кошмар бедняка – немолодого уже Роландо (Элихио Мелендес), который дежурит в больнице у постели больной жены. Ворвавшиеся в палату протестующие, многие из них тяжело ранены, выселяют постоянных пациентов. Теперь Роландо

«Новый порядок»

и его Элиса должны отправиться в частную клинику, но денег на срочную операцию нет, взять их неоткуда.

Сам Роландо становится кошмаром для уважаемого человека Ивана Новельо (Роберто Медина) и его жены Ребекки (Лиса Овен), когда заявляется к их воротам с неловкой просьбой в самый разгар свадьбы. Ему нужна крупная сумма, причем срочно. Много лет он и Элиса работали на эту семью, но дело было давно и каких денег это может стоить? Явно не тех, о которых просит Роландо, решают его бывшие работодатели, не желающие наскрести даже половину нужной суммы. Всем, кроме непосредственных участников событий, ясно: это последний шанс откупиться от судьбы, упросить бога взять деньгами. Этот шанс Иван, конечно же, не использует.

Потому его самого и гостей его дома настигает кошмар стократ худший, чем мимолетная неловкость перед человеком, которому нужно вежливо отказать в помощи. Сначала зеленая краска – необъяснимый и оттого еще более тревожащий символ протеста – появляется на одежде припоздавших (в городе пробки) гостей и на их машинах. Потом в дом врываются толпы вооруженных бузотеров, перемазанных зеленым. Вторжение начинается брутально, без всяких переговоров, пулей, выпущенной в грудь Ивана. Сломанная мебель, разбитая посуда, избитые или убитые люди, разграбленные закрома: худшие опасения реализуются так стремительно, что надежд объясниться не остается. Для слов слишком поздно.

У двадцатипятилетней хорошенькой невесты Мариан (восходящая звезда Найян Гонсалес Норвинд) свой персональный кошмар. Она единственная не может договориться с совестью и после безуспешных и унизительных попыток выпросить деньги на лечение Элисы у идентично схожих красавчиков-плейбоев, жениха Алана (Дарио Ясбек

Берналь) и брата Даниэля (Диего Бонета), хватает кредитку и отправляется на помощь сама. За рулем Кристиан (Фернандо Куаутле), служащий в ее доме и живущий в одном здании с Роландо и Элисой. По пути они влипают в центр протестов, до пункта назначения доезжают с трудом, а о том, чтобы ехать в больницу, речь даже не идет. Наутро Мариан забирают солдаты, обещая доставить домой, но вместо этого везут в фильтрационный лагерь заложников. Всю вторую половину фильма она проведет там. Ее будут избивать и насиловать, выманивая выкуп у оставшихся в живых членов семьи – Иван после ранения прикован к постели, Даниэль оплакивает смерть матери и беременной жены, власть в фамильном особняке потихоньку захватывает мать Алана – Пилар (Патрисия Берналь), но оно уже не важно. В кромешной мгле перестает быть по-настоящему важным и то, кто именно захватил Мариан. Хаос управляет всем. Или это и есть «новый порядок»?

Комендантский час введен по всей стране. Кошмар уже тотальный, вернее, тоталитарный. Власть захвачена военной хунтой. Всеми процессами управляет серый кардинал со свадьбы Мариан – некто Виктор (Энрике Синхер), основательный усатый господин, при помощи молодцеватого генерала Орибе (Густаво Санчес Парра). Крайними все равно оказываются выжившие бедняки. Теперь они работают не за зарплату, а за баллы, каждый их шаг жестко нормируется, вышедший из дома не вовремя подвергается смертной казни без предупреждения. Эта участь ждет Роландо, посмевшего отправиться ночью на поиски врача для умирающей жены. Других казнят уже официально – публичные экзекуции воспитывают послушное население. Света в конце тоннеля не предполагается.

Лапидарная конструкция позволяет разделить фильм на три акта. В первом царит традиционный капитализм: низы не могут, верхи не хотят, взрыв неизбежен, но пока что казуальная жестокость привычна для всех участников пирамиды. Эта часть может показаться левацкой. Во втором акте стихия протеста безжалостно топит неправедных толстосумов в их собственной крови, пробуждая в публике иррациональный страх революции: это уже аргумент справа. Но главный акт (синтез) – третий и завершающий, в котором новую социальную иерархию искусственно воссоздаст тоталитарная власть. Она, как в аду, найдет свои круги и кары для богатых и бедных, и никто не уйдет необиженным.

Значит ли это, что капитализм в своем крайнем проявлении неизбежно влечет за собой бунт, бессмысленный и беспощадный? Является ли тоталитаризм следствием революции или ее противоположностью – это продолжение мятежа или расплата за него? Вечные вопросы, на которые не дали ответа ни Французская революция, ни 1917 год. Мишель Франко определенно не желает читать мораль. Разве что заметны его симпатии – они на стороне не столько слабых (в позиции слабых здесь по очереди оказываются почти все), сколько тех немногочисленных, кто движим не социальной привычкой, а моральным императивом.

Хотя именно это приведет их к гибели. Это Мариан, помогающий ей Кристиан и его мать Марта (Моника Дель Кармен), делающие слабую попытку стать посредниками в выкупе бывшей хозяйки из плена, а также готовый сложить голову за жену Роландо.

Три сюжетных этапа маркированы эволюцией музыкальных лейтмотивов. В начале это оркестровая смута из Одиннадцатой симфонии Шостаковича «1905 год» (аналогии происходящего с Кровавым воскресеньем очевидны), потом оглушающий свадебный диджей-сет с замиксованным под хаус Мендельсоном, в финале же – официозный марш, исполненный духовым оркестром. Визуальное единство обеспечивается филигранной, как всегда, работой бельгийца Ива Капа, прежде снимавшего для Дюмона, Шеро и Каракса: его умение сконцентрироваться на одном портрете в толпе, одной детали в многофигурной композиции особенно ценно в «Новом порядке» – фильме о всеобщем, проявленном в частном. Почти музыкальный в своей ритмической заданности монтаж (работа самого Франко) решает ту же задачу, что и камера, – не наслаждаться графичным изображением насилия, оставить зрителя домысливать самое жуткое и важное. Мнимая хаотичность жестко структурированного действия идеально отражена в открывающем фильм изображении – абстрактной картине Омара Родригеса-Грэма «Только мертвые увидят конец войны». Она висит на стене особняка Новельо, и грабители добавляют к пронзающим, подобно штыкам, цветовые пятна линиям аэрозольную краску и кровь. Этот процесс навевает неминуемую параллель не конкретного полотна, но всего фильма с «Герникой».

Как и шедевр Пикассо, название которого давно стало нарицательным и перестало связываться с одноименным городом в Стране Басков, «Новый порядок» – картина универсальная, пусть сам Франко и настаивает, что снимал ее именно о Мексике. Несложно прочесть в визуальном шифре фильма цвета мексиканского флага – зеленый (цвет протеста) и красный (цвет не только крови, но и свадебного костюма Мариан). Белый явлен менее очевидно: в прологе-увертюре невеста примеряет традиционное свадебное платье, но чистоте и невинности здесь не место. На флаге Мексики по центру белой полосы – хищный орел, наследие ацтекского бога Уицилопотчли, требовавшего человеческих жертвоприношений и при их помощи обещавшего отсрочить апокалипсис… А конец света не может касаться лишь одной страны.

Особенно остро это ощущалось в 2020-м. Вряд ли я один поежился в сравнительно безобидной сцене «Нового порядка», когда Кристиан с Мартой садятся с другими пролетариями в автобус и там их, не спросив разрешения, опыляют каким-то мерзким дезинфицирующим аэрозолем. Примерно так чувствовали себя все, без исключения, участники Венецианского фестиваля, проходившие в день через несколько блокпостов, где измерялась их температура (каждый боялся минуты, когда вдруг его показатель скакнет выше 37 градусов: что тогда? арест, карантин, высылка из страны?), сдававшие несколько тестов за неделю,

«Новый порядок»

лишенные права высвободить из-под маски нос или рот, принужденные сидеть исключительно на назначенном месте. Что вы хотите, новый порядок. Привилегия – попасть в Венецию – превратилась в принужденный квест по выживанию, который не всем давался легко.

Вспоминался пустовавший в 2020 году венецианский островок Лазаретто, где в последние годы организовывались показы VR-программы фестиваля. В этом году ее отменили в самой Венеции, но перенесли в отдельные точки по всему миру, не исключая Москвы. А ведь название острова случайным не было – когда-то там располагался лазарет для прокаженных. Но и более того. Главное слово 2020 года «карантин» родом из Венеции. Оно означает сорокадневный период, который суда должны были выждать до разгрузки, чтобы не заразить жителей города. Сам страх подхватить инфекцию или стать ее переносчиком стал своеобразным вирусом, от которого не уберегся ни один ковид-диссидент, как бы он ни храбрился.

Таинственная, неявная связь возникла между социальным и биологическим, политическим и интимным. Собственное жилище стало тюрьмой – добровольной или нет; таков закон карантина. Не случайно же коронавирусный локдаун, обрушивший экономику нескольких стран, не только закрыл миллионы людей по домам, но и вывел миллионы на улицы в протестах – связанные с расовым вопросом волнения под флагом BLM в США, жители Хабаровска с беспрецедентно продолжительными акциями в России, мирные и не только митинги против власти в Белоруссии и Киргизии (и наверняка это – лишь верхушка айсберга, какой она видится из Москвы). Сколько бы Франко ни утверждал, что целился только в родную Мексику, невозможно увидеть простую случайность в сходно тревожных фильмах, соседствовавших с «Новым порядком» в конкурсе Венеции.

«Новый порядок»

Андрей Кончаловский в «Дорогих товарищах!» (специальный «Лев») жестко препарировал историю подавленных КГБ протестов в Новочеркасске в 1962 году и тоже поставил в центр сюжета – синхронно с Франко – сомневающуюся, испуганную, одинокую женщину, по воле судьбы связанную с двумя противоборствующими лагерями: восставшим народом и ополчившейся на нее властью. Боснийка Ясмила Жбанич в «Камо грядеши, Аида?» (Quo vadis, Aida?) коснулась другого сложного и табуированного момента – резни в Сребренице в 1995-м (и вновь отчаявшаяся женщина с архетипическим именем Аида, переводчица ООН, мечется между лагерями, не в силах предотвратить кровопролитие). Немка Юлия фон Хайнц в острой политической драме «А завтра весь мир» (Und morgen die ganze Welt) позволила себе усомниться в стратегии радикальных левых антифашистов, готовых на насилие и террористические акты ради обуздания ксенофобии и прочего мирового зла. В этой картине столкновение противоборствующих сил еще не произошло, но вот-вот случится. А в эпицентре грядущей бури вновь разодранная противоречиями, только на вид хрупкая, девушка.

Этим галерея не исчерпывается. В ней и скромная Сатоко из традиционной, но благородной ретромелодрамы японца Киёси Куросавы «Жена шпиона» (Spy no Tsuma; «Серебряный лев» за режиссуру): вместе с мужем она решает предать родину в критический момент, преддверии второй мировой, потому что им обоим отвратительна имперская воля к подавлению и уничтожению людей «второго сорта». И даже тихая, спокойная Ферн из фильма Хлои Чжао «Земля кочевников» (Nomadland; «Золотой лев»), покидающая исчезнувший с карты США городок с неслучайным названием Эмпайр, чтобы пуститься в одинокий путь, осознанно предпочесть бездомность и свободу. Возможно, это выход, эскейп, спасение от пресловутого апокалипсиса.

Типаж героини 2020 года вырисовывается совершенно отчетливо. Мариан выделяется на общем фоне не только привилегированным положением и роскошным красным костюмом, но и осознанной установкой на поступок в ситуации, на которую никак уже не способна повлиять ничья индивидуальная воля. Ясное дело, ни прощения, ни спасения это ей не принесет, испытать удовлетворения от чувства собственной правоты она попросту не успеет. Тем не менее именно Мариан позволит фильму Франко выйти за границы пугающего антитоталитарного плаката и обнаружит его связь с кинематографом величайшего режиссера Мексики Бунюэля, у которого политическая ангажированность, психологическая мотивированность и приверженность сюрреализму никогда не мешали друг другу. В первом акте «Нового порядка» читается язвительность «Ангела-истребителя», во втором и третьем ощущается холодная жестокость «Скромного обаяния буржуазии» и «Призрака свободы», но Мариан проходит через фильм как сестра Назарина и Виридианы, надеясь, хоть и тщетно, на силу добра. Если угодно, можно вспомнить и о «золотых сердцах» фон Триера: не случайно зачин «Нового порядка» напоминает «Меланхолию», а последний кадр напрямую цитирует «Танцующую в темноте».

Как в кошмаре, чувствуешь, как тебе напяливают мешок на голову и волочат на казнь по обвинению в преступлении, которого ты не совершал. И, как бывает в снах, внезапно ракурс меняется. Оказывается, что ты не стоишь на эшафоте, а сидишь в зрительном зале и смотришь на экзекуцию. Не так ли и все мы замерли в своем карантине, продолжая надеяться, что во время конца света повезет побыть не действующим лицом, а всего лишь зрителем. ◆

Мишель Франко:

«МОЯ КАРТИНА – О НАСИЛИИ, НО САМ Я В НЕМ НЕ УЧАСТВУЮ»

Беседу ведет Антон Долин

Антон Долин. Смотря «Новый порядок», невозможно не проводить параллелей с окружающей нас реальностью. Насколько это было важным для вас, когда вы писали сценарий и задумывали эту историю?

Мишель Франко. Этому замыслу довольно много лет – как минимум пять или шесть. Долгий мучительный процесс. Когда дело дошло до сценария, друзья говорили со мной о движении «желтых жилетов» во Франции, и я заволновался: люди в зале подумают, что я пишу на злобу дня, пытаюсь копировать реальность… Волна схлынула, я продолжал работать, и после съемок наступило время для американского Black Lives Matter, я опять поневоле оказался в эпицентре актуальной повестки, хотя к этому не стремился. Понимаете, реальность никогда не повторит мой замысел в точности – и слава богу. У каждой страны свои причины и обстоятельства, многие близки к тому тупику коррумпированности и неравенства, который показываю я. Мое единственное спасение от однобокости – эмоциональный подход.

Антон Долин. Какую идеологию разделяют революционеры в вашем фильме?

Мишель Франко. Мы этого не знаем. И это намеренно. Но и в реальности мы многого не знаем. Что вы скажете о «желтых жилетах» – кто они? Левые, правые, анархисты, молодые, старые?.. Не все из них были бедняками. У Латинской Америки свой путь: своеобразной моделью для многих государств на нашем континенте был Чили – и? Живущие там люди все равно не удовлетворены и мечтают о справедливости.

Антон Долин. Мы видим, что среди протестующих множество этнических индейцев.

Мишель Франко. Пора покончить с лицемерием и показать, как устроен наш мир на самом деле. По меньшей

мере, в моей стране. Расизм и неравенство существуют, расовые стереотипы работают и в кино – счастье, что Альфонсу Куарону удалось их поколебать в «Роме»… Однако напомню, что Моника Дель Кармен, сыгравшая здесь Марту, снималась в четырех моих фильмах, я не представляю себя без нее.

Антон Долин. Виктор, глава государства в вашем фильме, – фигура смутная…

Мишель Франко. Мы не знаем, кто он. Но знаем, что он представляет: власть. Его идеология остается туманной. Это нарочитая двойственность. Даже актеры бесконечно спрашивали меня: «Но кто я такой?» Мне не хотелось уточнять. Любые детали делали фильм слишком узким. Единственное, на чем я готов был настаивать, – это место действия. Мексика, только и именно Мексика. Будь это просто «некая страна», фильм стал бы фальшивым.

Антон Долин. Но как вы в таком случае сделали персонажей убедительными и живыми? У каждого мало экранного времени, о каждом мало что известно…

Мишель Франко. Оставалось положиться на актеров, на их личности. Я пробовал разные варианты и ракурсы, переснимал сцены, позволял себе импровизации и перемены в сценарии… К счастью, сейчас я сам себе продюсер и мог себе это разрешить. Актеры помогали. Взять исполнителя роли жениха – Дарио Ясбек Берналь был занят в главной роли в другом моем фильме. О Монике Дель Кармен я уже сказал: моя любимая актриса. Или Найян Гонсалес Норвинд – в фильме Мариан. Я знаю ее с четырнадцати лет, она из семьи актеров, с которой у меня дружеские отношения, хотя вместе мы работали впервые: раньше я снимал только ее сестру. Она и в жизни примерно такая, как на экране.

Мишель Франко

Антон Долин. Вы выделяете Мариан, одевая ее в красный. В «Новом порядке» множество действующих лиц, и все-таки это прежде всего фильм о ней. При этом почти всю картину она вынужденно пассивна – и на собственной свадьбе, и позже, когда попадает в плен.

Мишель Франко. Меня все отговаривали делать этот фильм. Такой глобальный замысел при столь скромном бюджете? Это не сработает. Так много персонажей? Не сработает. Героиня, которая пассивна, тоже не сработает, что это за драматургия! Не сценарий, а сплошная ошибка, публике не будет дела до этой девушки… Но я не искал легких путей.

Фильм не обязательно должен привязывать нас к главному герою и заставлять следить за ним. Это коммерческий подход, и я против него. Кино способно на иное, на большее. Энергия изображения, переключения с одной линии на другую, попытка передать в фильме цельную картину, ситуацию всей страны… По моему замыслу, это должно было сработать. Не знаю уж, сработало ли.

Антон Долин. Ваши предыдущие фильмы не были настолько амбициозными. И вы тоже прибегали к готовым формулам арткино.

Мишель Франко. Наверное, вы правы. Что ж, я легко принимаю критику. У меня есть стандартный ответ на любые претензии: если вам не понравился мой фильм, надеюсь, понравится следующий. Так с вами и произошло.

«Новый порядок»

Антон Долин. Комбинация зеленого и красного цвета в вашем фильме – отсылка к флагу Мексики?

Мишель Франко. Конечно. Он у нас зелено-бело-красный, как и в Италии, только у нас еще на белом поле орел посередине. Многие лица протестующих покрашены двумя цветами – красным и зеленым. Но в целом я отдавал предпочтение зеленому: во-первых, красный слишком похож на кровь, во-вторых, зеленый используется многими политическими движениями как символ.

Антон Долин. А что за музыка в финале? Национальный гимн Мексики?

Мишель Франко. Нет, но близко: это музыка, под которую поднимают национальный флаг. Так что все связано. Вообще я старался минимизировать музыкальный компонент. Фоновая музыка написана сыном Тима Рота – Кормаком Ротом, мы дружим. Непростое решение для меня; не люблю такие коммерческие ходы, но тут это было необходимым. А в начале Шостакович, но это совсем просто и прямолинейно:

Кровавое воскресенье, расстрел протестующей толпы. Ну и просто: эта музыка подходит.

Антон Долин. Как вы обходились с экранной жестокостью и сценами насилия?

Мишель Франко. Старался показывать необходимый минимум. Да, моя картина – о насилии, но сам я в нем не участвую. К тому же слова могут быть не менее жестоки, чем действия. Изнасилование – жесточайшая из возможных вещей, но жестоко и то презрение, с которым аристократы обращаются к своим слугам. Мне был необходим реализм в сценах насилия, зрители не должны наслаждаться ими, но слишком давить на публику я тоже не хотел. Зритель не ребенок, которого надо наказать. В общем, я интуитивно искал баланс.

«Новый порядок»

Антон Долин. Как вы нашли его в прологе к фильму – своеобразном обещании того, что случится дальше?

Мишель Франко. Это было очень сложно: выбрать нужные образы, соединить их в разумной пропорции. Я закопался в эту работу, потом сделал паузу и вернулся к самому началу… Неостановимая энергия «Нового порядка» должна была объединять разрозненные сюжетные линии, на это сразу надо было указать. Настоящий кошмар. Когда я расправился с прологом, то показал его моей сестре – она мой главный советчик. И она сказала, что у нас ничего не получилось: так много логики, что не остается никаких эмоций. Я возненавидел ее за эту фразу, но потом понял, что она права, и снова взялся за работу.

Антон Долин. В итоге фильм начинается с абстрактного полотна.

Мишель Франко. Его написал прекрасный художник Омар Родригес-Грэм, мой друг. В «Новом порядке» я снял его в роли одного из гостей на свадьбе. Он позвал меня в свою мастерскую во время подготовки

к фильму, а я тогда был чрезвычайно расстроен очередной ссорой с продюсером. На стене я увидел эту картину и спросил: «Можно использую ее в фильме?» Мне хотелось взять ее реплику и уничтожить перед камерой. Она напомнила мне «Гернику». Омар согласился…

Антон Долин. Обычно антиутопия – жанр, к которому формально относится «Новый порядок», – считается предупреждением. Но предупреждает ли ваш фильм? Он, кажется, просто показывает состояние, в котором находится мир.

Мишель Франко. Да, надежды на предотвращение или на изменения к лучшему мало. Вы правы. Но мы можем, по меньшей мере, осознать происходящее и научиться минимальной эмпатии к людям, которые находятся в другом положении, чем мы.

Антон Долин. Ужас в том, что Мариан и Кристиан поступают правильно, но это их не спасает.

Мишель Франко. Да. Такова жизнь. Я хотел, чтобы мой фильм показывал ее устройство, а не вознаграждал добряков за хорошие поступки.

Антон Долин. Последняя сцена напомнила мне о «Танцующей в темноте».

Мишель Франко. Очень люблю этот фильм, он сильно на меня повлиял, и финал впечатлил при просмотре. Хотя не удивил. Ты понимаешь, что иного конца быть не может. И все равно, пока смотришь, слушаешь песню, ты надеешься на другое разрешение. А его не происходит. И это правильно.

Антон Долин. Думали ли вы об ином финале для своего фильма?

Мишель Франко. Нет-нет, я всегда представлял его себе только и именно так. Иван, отец семейства, в инвалидном кресле, за ним – его сын Даниэль, и они смотрят на публичную казнь, где людей вешают за проступки, которых они не совершали. Я очень боюсь тоталитарной системы и всеобщего контроля. «Новый порядок» выражает этот страх. ◆

Зинаида Пронченко

ИЮНЬСКИЙ ДОЖДЬ

«Дорогие товарищи!»
Авторы сценария Елена Киселёва, Андрей Кончаловский
Режиссер Андрей Кончаловский
Оператор Андрей Найденов
Художник Ирина Очина
В ролях: Юлия Высоцкая, Сергей Эрлиш, Юлия Бурова, Андрей Гусев, Владислав Комаров, Дмитрий Костяев, Иван Мартынов, Вячеслав Пигарев, Анатолий Петрунин, Артем Крысин и другие
Продюсерский центр Андрея Кончаловского
Россия
2020

Людмилой ее назвали, чтобы людям она была мила. Но в ее ближнем кругу людей как раз совсем мало – сплошные звери. Поэтому редкое проявление человеческого она старается не замечать, ну чтобы не сбиться с курса, чтобы жить ровнее.

Утро партийного работника начинается с адюльтера. С чулок, по которым предательски побежала стрелка. С импортной шелковой комбинации, по которой накануне бегали руки любовника. А также с повышения цен, еще не передали по радио, а только шепнули, пока голова покоилась на смятой от страстных поцелуев подушке, – вот те и новости, вот те и пятилетка в три года. При Сталине цены каждый год снижали, а эти поднимают. Возникает вопрос – думает вслух партийный работник, оглядывая себя через плечо в зеркале, – все ли в порядке? Костюм и прическа – вроде да, а вот на сердце неспокойно.

День партийного работника продолжится в гастрономе, что штурмуют уже спохватившиеся граждане. Им и так жрать нечего, а тут последнее отбирают – водку, папиросы и чем там еще просит душа залить-перекурить жир столовских невкусных котлет. В кладовой партийный работник, конечно, урвет все что надо, весь дефицит – и конфеты для Светки, и табак для деда, и даже палку колбасы. Но разве это жизнь? Разве за такое светлое будущее социализма мертвые и живые шли с именем генералиссимуса на устах в бой против немца?

У партийного работника сегодня слишком много вопросов, а у партийных начальников, которые срочно едут из Москвы, кажется, не готовы ответы. Микоян и Козлов – какие товарищи! А ведь тоже ни черта не знают. Однако приказы все равно отдавать будут. Партийному работнику в этой неразберихе дадут слово,

«Дорогие товарищи!», режиссер Андрей Кончаловский

поручат подготовить доклад. Знал бы партийный работник, что скоро не поручения выполнять, а ручаться ей придется за собственную дочь собственной головой. Ну и партийным билетом.

А на улице события разворачиваются стремительно. Пулю словить – это вам не штаны в обкоме протирать. Пуля летит очень быстро и в полете еще свистит. Не свисти, жизни не будет. Поздно. Жизни уже нет, как и не было здесь никогда. Только смерть. Ее неумолимая поступь – кирзовым сапогом иль танковой гусеницей по лужам крови, чьим-то башмакам и пластинке «Рула-те Рула» – раздается все ближе, громче, страшнее. Память закатают в асфальт. Чтобы не пытались повторить проклятия в адрес бессменной власти, действия против власти безраздельной.

Ночь партийного работника пройдет без сна. Каких угодников и заступников будет просить о пощаде партийный работник? Партийному работнику не пристало верить, только убеждаться в обратном – что Бога на Дону нет. Но человеку-то – человеку надобно во что-то верить. Хоть в усатого Сталина, хоть в лысого Ленина, хоть в бородатого Христа и мать его Деву Марию. Поверить тем не менее придется гладко выбритому товарищу майору. Не то чтобы он человечнее остальных, просто ему бабу надо. Срочно, прямо сейчас. Так партийный работник, сам того не замечая, снова обретет имя и станет женщиной, матерью, дочерью, сестрой твоей жизни.

И дальше, по больницам и моргам, и квартирам подруг, и кладбищам пойдет, поедет уже не партийный работник, а Людмила. Та, что и людям была мила, и сама их любила. Пусть давно, в прошлой жизни, на фронте, недолго, несчастливо и часто вопреки. Но осталось же на донышке, болтается еще капля человеческого, что никому не чуждо,

«Дорогие товарищи!»

даже гэбисту, даже службисту, даже патрульному, прыщавому молодому пацану или повидавшему разные ужасы старичку профессору.

Дорогие товарищи! Возможно, вы друг другу совсем не товарищи, советская страна граждан своих объединяет только убивая, в братской могиле какие счеты, какая рознь идеологическая или межнациональная? В землю врастать – не с трибуны орать или кулаком по столу стучать. Поэтому не выполнит партийного поручения Людмила. Партия сыграна. К партии она уже не принадлежит, хоть и является членом ее уравнения.

Какие товарищи? Такие же, как и вы. Сильные только привилегиями да полномочиями. А духом, духом слабые совсем. Товарищ казак, чью семью вырезали или голодом уморили, разве вам секретарь обкома Александр Васильевич Басов товарищ? Пока в должности – нет, а как голова его полетит после «событий», что не предугадал, на контроле не держал, вот тогда и запоют жертва и палач на музыку Исаака Дунаевского стихи Сергея Михалкова: «Товарищ, товарищ, в труде и в бою, храни беззаветно Отчизну свою!»

Андрей Сергеевич Кончаловский не случайно поминает отца-поэта в суете драматических событий, что произошли в первых числах июня 1962 года в Новочеркасске. Отношения выясняют не только Людмила со своей совестью или государство со своим народом, но и он со своим личным, семейным. Мотив хорошего плохого человека, внутренний маятник которого качается от добра к злу и обратно в зависимости от предложенных обстоятельств, – центральный для Кончаловского. «Дорогие товарищи!» вроде бы идеально рифмуются с «Ближним кругом» (1991): Людмила – она как Иван Саньшин, разве что Сталина видела не вблизи, а в кино, которое тот же Саньшин крутил без устали

«Дорогие товарищи!»

в покоях «отца народов». Но и «Рай» (2016), или «Сибириада» (1978), или «Любовники Марии» (1984), или даже «Грех» (2019) – это все отповеди героики, а не исповедь героя.

Кончаловский не верит в человека, в его возможность приподняться и парить. Кончаловскому не жалко человека, всегда виновного в том, что он выбирает ползать и пресмыкаться – не важно, перед системой, обществом или другим таким же ничтожным человеком. Но Кончаловский обычно прощает человеку всё, даже смертные грехи, а вот в «Дорогих товарищах!» его моральный релятивизм дал сбой, рука дрогнула и подписала смертный, а не о помиловании приговор. Да, автор не убил Светку, а значит, не наказал Людмилу. Но отношение автора к ней беспощадное. Судите и судимы будете, вот его совет Отчизне. Только в суде ее и станет возможно хранить беззаветно.

Чувство холодного отстранения водяными знаками проступает в каждой сцене. Камера смотрит на протагонистов тоже хладнокровно, не отводя глаз, но и не вглядываясь. Камера фиксирует распад материи и гибель души. Этот июньский дождь из пуль – он снят как июльский, только весь воздух из кадра словно выкачали. Вот они, ваши шестидесятнические иллюзии, так и не ставшие фактом историографии или права, а ставшие лишь культурными мемами и забытой мелодией для интеллигентской шарманки. Кончаловский намеренно прибегает к традиционной, захватанной образности – знак тот же, да означает другое. «Дорогие товарищи!» – как улица с реверсивным движением: в любой момент направление может измениться на обратное. И ретро станет порно. Непристойные, неприемлемые вещи показывает нам Андрей Сергеевич, но еще более непристойно и неприемлемо, что положение этих вещей неизменно и ныне. Что было, то так и не прошло. ◆

Андрей Кончаловский:

«УДОБСТВО НЕ ПОМНИТЬ НИЧЕГО»

Беседу ведет Андрей Апостолов

Андрей Апостолов. Вас всегда интересовала тема взаимоотношений человека с большой историей. В «Первом учителе», «Сибириаде», «Ближнем круге», «Рае» – везде эта тема заявлена достаточно откровенно и вновь возникает в «Дорогих товарищах!».

Андрей Кончаловский. Отношения с историей в данном случае скорее фон, меня больше интересуют отношения с идеей. Идеей, которая завладевает человеком до бесконечности и неизбежно его ослепляет. И в «Ближнем круге», и в какой-то степени в «Дорогих товарищах!» важен момент, когда герой попадает в жернова исторического процесса, то есть когда его иллюзии разбиваются о реальность.

Андрей Апостолов. Да, ослепленность идеей тоже сквозная тема у вас. Откуда этот интерес к одержимым, фанатичным героям, движимым энергией заблуждения?

Андрей Кончаловский. Меня с самой юности увлекали персонажи, обожженные какой-то мыслью, будь то Джордано Бруно или даже Христос, хотя к тематической последовательности я никогда не стремился: в «Первом учителе» действовал такой герой-фанатик, в следующем же фильме, «Истории Аси Клячиной…», меня интересовало совершенно другое. И там, может быть, мне удалось случайно набрести на некую амбивалентность жизни, это было открытие, но и на нем я долго не задерживался.

Андрей Апостолов. Нет ли в этом внимании к персонажам одержимо одухотворенным своего рода зависти режиссера Кончаловского, циника, скептика, всегда помнящего о несовершенстве любой идеи и системы, равно как и о несовершенстве каждого отдельного человека и человечества в целом, по отношению к людям, сохранившим какую-то первозданную наивность мироощущения?

Юлия Высоцкая и Андрей Кончаловский

Андрей Кончаловский. Вряд ли зависть, скорее любопытство антропологическое. Тут есть духовный интерес, зависть на более низких частотах. Но не скажу, что я совсем к ней не склонен. Я завидую некоторым художникам, чей успех, на мой взгляд, не оправдан, вот это со мной часто бывает. Это зависть черная, но есть и белая: нельзя, например, не завидовать Бергману или Феллини.

Андрей Апостолов. Когда вы лично впервые услышали о трагедии в Новочеркасске?

Андрей Кончаловский. В том же году. Но это как было? Кто-то где-то полушепотом рассказывал, что, мол, там на юге, под Ростовом, была демонстрация и кого-то постреляли. Честно говоря, я тогда даже не поверил. Ну и всё, забыли. Никто об этом, естественно, не говорил, никто ничего не знал. А слухи, я думаю, шли от работников КГБ. Они рассказывали родственникам или друзьям. В строжайшем секрете, конечно. А дальше расползалось. Точно уверен, что жители хранили молчание, они были взяты в жесточайший блэкаут и чрезвычайно напуганы, разглашение каралось высшей мерой. И только в 1990-е годы, когда началось открытие документов, было расследование прокуратуры и Министерства обороны, которое все выявило. И я имел, скажем так, привилегию, чтобы изучить все материалы для работы над сценарием.

Андрей Апостолов. А когда вы этим занялись, когда вообще появилась идея взяться за эту тему?

Андрей Кончаловский. Дату я вам не назову. Появлялись статьи к годовщине новочеркасского расстрела в 1992 году, когда все это еще активно муссировалось. Я одну статейку прочитал, заметки какие-то собирал, по телевидению что-то появлялось, выступали непосредственные свидетели. Тогда я картину делать не собирался, но это как-то запало.

А потом я посмотрел фильм Олега Погодина «Дом», очень темпераментное, колоритное кино. Там как раз такая южная семья донских казаков, и я начал фантазировать: а что, если бы эта семья оказалась в той ситуации, в Новочеркасске? Потом вышел сериал, посвященный тем событиям. Я его не видел, но мне все говорили: «Ты что делаешь, уже ведь сериал на эту тему есть»[1].

Немаловажным был и фактор появления в моей жизни Юлии Высоцкой[2], в которой я быстро разглядел не только комическую характерную актрису, но и трагический потенциал. В Италии мы сделали «Эдип в Колоне», она играла Антигону, и я увидел ту внутреннюю духовную мощь, как бы пафосно ни звучало, по-другому не скажешь, которая свойственна только по-настоящему большим талантам. И я понимал, что что-то такое, трагическое, она сможет сделать и в кино.

Вообще, тема генеалогии и гносеологии замысла скорее из области мемуаристики, но есть важная вещь, о которой стоит сказать. В фильме «Рай» был герой, аристократ, офицер, интеллектуал, любящий Брамса и Чехова и в то же время искренне и беззаветно преданный нацистской идее. После прозрения у него, конечно, один конец. При всем своем интеллектуальном бэкграунде он оказывается пронзен идеей, это необратимое ослепление. В одной из сцен Хельмут говорит, что будь он из России, обязательно стал бы коммунистом. И вот тогда я подумал о том, чтобы сделать зеркальное отражение этого характера. В каком-то смысле им и стала Люда из «Дорогих товарищей!».

Андрей Апостолов. Однако это все-таки разные «истории болезни», скажем так. В случае с Хельмутом мы говорим о так называемой диалектике просвещения, духовный аристократизм не стал противоядием против инфицирования вирусом нацистской идеологии. Люда в этом смысле другая, она уже вскормлена советской культурой. И эту линию вы в фильме прослеживаете: марш из «Весны» Александрова, ссылка на Шолохова и не вошедшая в фильм, оставшаяся в сценарии фраза Люды о картине «Иван Бровкин на целине» в финальной, отчетливо чеховской, сцене на крыше. У Люды уже как бы нет выбора, она советской идеологии привержена изначально и не вопреки, как Хельмут, а во многом и благодаря культуре, и в частности кино.

Андрей Кончаловский. А я и не говорю о симметрии. Более того, фанатики равно слепы, но это не значит, что сами идеи этически равны между собой. Я глубоко убежден, что этически идеи нацизма и коммунизма стоят на противоположных полюсах, поэтому, естественно, судьбы и миры Хельмута и Люды абсолютно разные. Я считаю, что советская идеология, пережив кровавые годы установления, внедрения, агрессивного индоктринирования, вышла из второй мировой войны просветленной. До войны действовала установка «не проиграть», после войны – установка «выиграли». Люда пережила этот очищающий выход из войны, о котором говорил Пастернак и который сделал ее веру непоколебимой.

1. Речь идет о сериале «Однажды в Ростове» (2012, режиссер Константин Худяков).

2. Жена Андрея Кончаловского и исполнительница главной роли в фильме «Дорогие товарищи!» Юлия Высоцкая родом из города Новочеркасска.

Я и сам лично претерпел очень серьезную эволюцию в отношениях с советской системой. Стадии примерно такие: 1) обязательно вступлю в партию, чтобы ездить за границу, – 2) никакой свободы нет – 3) как бы уехать? – 4) наконец-то я уехал. Но, уже уехав и общаясь с моими американскими друзьями, в высшей степени образованными людьми, и слушая ту ахинею, которую они порой несли про Советский Союз, я все больше чувствовал, как становлюсь советским человеком. Я очень наивно пытался им объяснять, что у них-де всё за деньги, а настоящей свободы творчества в СССР никак не меньше, если не больше. Надо мной смеялись, не скрою, я даже иногда уходил в слезах после подобных дискуссий. Так что могу сказать про себя, что прошел типичные стадии «антисоветчика» и, надеюсь, в итоге перешел от интеллигентской зашоренности к интеллектуальному осмыслению. Я был интеллигентом, могу даже сказать, что был шестидесятником. Но шестидесятники – это сообщество, порожденное дефицитом, поэтому его символом веры была троица «джинсы, рок-н-ролл и свобода», если совсем просто. В советское время в дефиците было действительно буквально все, кроме одного – времени. Вот его было в изобилии, а это, пожалуй, самое важное. В общем, подытоживая, совершенным адептом советской идеи я тоже выглядеть не хочу, но после падения Советского Союза я понимаю, что все не так просто, как многим из нас когда-то казалось.

Андрей Апостолов. Вы сказали про Хельмута из «Рая» как о зеркальном отражении Люды, а есть ли у нее более прямые предшественницы? Когда я смотрел фильм, вспомнил о Надежде Петрухиной из «Крыльев» Ларисы Шепитько и Елизавете Уваровой из «Прошу слова» Глеба Панфилова. Такие же идеалистки, истово преданные идее и системе и одновременно преданные самой системой.

Андрей Кончаловский. Пожалуй, предшественниц много. Самая первая – Зоя Космодемьянская, которая могла бы стать героиней великой трагедии или великого фильма. Это феноменальный пример до конца советского человека, плоть от плоти советской идеологии, уникальная порода людей, которым было стыдно быть эгоистами. И Люда ведь экзистенциального разочарования в своих идеалах, несмотря ни на что, не пережила. Мало того, она и в конце, на крыше, хотела бы, чтобы пришел Сталин и разогнал всю эту шоблу. У нее там Ленин и Христос – все едино.

Андрей Апостолов. Вы возвращаетесь в 60-е, время вашей юности, когда вы работали с Тарковским и появлялись на экране в манифесте поколения – «Заставе Ильича» Хуциева – Шпаликова. Есть в «Дорогих товарищах!» личные мотивы, фильм в том числе о вас?

Андрей Кончаловский. Конечно, есть, но на бытовом уровне. Ликер «Уникум» с крестом на этикетке. Мы им здорово упивались, можно было пить без закуски, мягкий вкус, при этом эффект незамедлительный и существенный. Сырки в шоколаде, песни Шульженко, партийные заседания. Конечно, это всё моя юность. Но я на этом не

зацикливаюсь, мне неинтересен ностальгический флёр, я все-таки претендую на несколько другой уровень размышления и обобщения и стремлюсь рассказать не историю из жизни партийного работника, а притчу или трагедию в конкретных исторических декорациях. Участники демонстрации, рабочие, у меня исполняют партию хора из древнегреческой трагедии – это своеобразный фатум. «Неизбежность движется на нас» – так это выглядит с точки зрения героини. В архитектонике этого трагического пространства героиня Высоцкой оказывается посреди двух миров, двух стихий, которые приходят в неразрешимое столкновение. Это и становится условием трагедии.

Андрей Апостолов. Если продолжать о 60-х, когда происходят события фильма и когда вы начинали работать в кино, одним из главных культурных кодов эпохи стала некоммуникабельность, воспетая Антониони и подхваченная нововолновцами и всем европейским кинематографом. Мне показалось, это одна из ключевых тем и вашего фильма. Некоммуникабельность, которая пронизывает буквально все уровни общества, от отдельной семьи до государственных структур. Не вспомню другого фильма, где так часто просят замолчать или не произносить тех или иных слов. Суммирующей метафорой этого мотива становится история про отрезанный язык.

Андрей Кончаловский. Некоммуникабельность, о которой говорил Антониони, возникала от изобилия, от пресыщения. Отсутствие изобилия, отсутствие индивидуальной свободы на самом деле очень сплачивает. Некоммуникабельность, которая в фильме действительно есть, – не между отдельными людьми, а между поколениями. Но этот разрыв я воспринимаю как естественный и универсальный и не считаю его следствием исторических катаклизмов. Меня в вопросе коммуникации героев волновала анатомия и механика страха, который сковывает и пронизывает всех участников событий. Я хорошо помню, как послевоенное общество было разорвано надеждами на некое освобождение и страхом перед властью, перед государством. До революции был страх кесарев и страх божий, после революции страх кесарев стал тотальным. Он был не фантомный, не головной, он был физический. И люди, которые в 1968 году, в момент событий в Чехословакии, вышли на Красную площадь, расценивались нами, нормальными в кавычках людьми, как сумасшедшие, готовые вот так сами положить головы на плаху. И в этом самом смысле все шестидесятники были людьми «нормальными», пронизанными страхом перед властью.

Андрей Апостолов. Вы сейчас весьма сдержанно, если не комплиментарно, высказываетесь о советской власти. При этом картина получилась довольно жесткой в смысле показа отношений общества и государства, еще одним лейтмотивом мне показалась тема расчеловечивания. Постоянно возникают сравнения людей с насекомыми, несколько раз насекомые крупно появляются в кадре, сотрудник КГБ называет солдат «сапогами», хотя и признает, что и среди них попадаются люди. И сама убитая горем Люда кричит: «Это же не по-человечески!» В фильме как

будто отчетливо прослеживается линия антигуманного характера советского строя.

Андрей Кончаловский. Не согласен. Нет, расчеловечивания нет. Есть попытки власти, советской или любой другой, сейчас, сто, двести и триста лет назад, подчинить себе людей путем расчеловечивания – и есть постоянное сопротивление человеческого материала этой попытке. И в моей картине попытка расчеловечивания есть, но еще более важно сопротивление древа жизни этому топору, по сути, это и есть траектория судьбы Люды. И когда отец Люды говорит, что ждет не дождется, когда Кеннеди сбросит бомбу, это не значит, что он хочет умереть. Тут нет никакого стихийного апокалиптизма, это удивительный русский характер, который ада боится меньше, чем европеец боится чистилища. Русский человек ада не боится, он говорит: «Бог простит». И в этом уповании вселенский пофигизм русского характера. Апокалиптическое мироощущение гнетет человека, как в «Меланхолии» фон Триера, а русский человек в принципе бесшабашен, и в каком-то смысле эта черта делает русский дух неубиенным. Он думает так: «Ну, конец света будет, как-нибудь устроимся». Это сказалось и в разнице репрессивных аппаратов тоталитарных режимов в России и Германии. В немецких концлагерях был научный расчет и дисциплина, а в ГУЛАГе было необоснованное зверство, но с перекуром. Система всегда давала сбой. Как-то русский человек всегда находит компромисс с любым законом.

Андрей Апостолов. Коль скоро вы заговорили о русской истории и русском духе, нельзя ли из вашего фильма сделать вывод, что примирение в России возможно только в результате трагедии? Разобщенность в семье, тот самый конфликт поколений, о котором уже шла речь, так четко обозначенный в начале, снимается, сглаживается в финале в результате столкновения героев с общей бедой. А возможна ли тут гармония без трагедии?

Андрей Кончаловский. Боюсь, что нет. Есть глубокие и уже неискоренимые причины возвратно-поступательного характера развития русской истории. Причины, по которым каждая последующая эпоха ставит с ног на голову все, что было раньше, белое становится черным, а черное – белым. Таков уж культурный геном русской нации. Да и это примирение героинь в финале фильма, скорее всего, временное. Примирили общее горе, общий страх и смерть. Но через три недели или через три дня конфликт возобновится с новой силой, как только сгинет страх смерти. Я не питаю на этот счет иллюзий, но и не хочу, чтобы зрители уходили с картины без надежды.

Андрей Апостолов. Почему вы работали на этот раз с оператором Андреем Найденовым, после, как казалось, найденного взаимопонимания с Александром Симоновым?

Андрей Кончаловский. Саша не мог снимать, он в это время работал с Константином Богомоловым. Найденов оказался тоже замечательным оператором, замечательным художником. Но я не отдаю изобразительное решение на откуп оператору, я сам тщательно его выверяю,

«Дорогие товарищи!», режиссер Андрей Кончаловский

чтобы оно не было предикативным, иллюстративным. Когда мы имеем дело с эпохой, с историческим фильмом, важно не только фактуру воссоздать, как думают многие. Лично для меня главная задача и сложность – найти лица. Мне было очень трудно найти лица для фильма «Грех» о Микеланджело, но, как ни странно, не менее трудно найти сейчас в России лица людей 1960-х годов. Это были советские лица. Когда найдешь лица, думаешь, как правильно одеть героев. Меня корежит от большинства костюмов в современных исторических фильмах и сериалах. Они могут быть сделаны с соблюдением исторической достоверности, но все равно фальшивы, лишены запаха эпохи. Вот Андрей Смирнов снял картину «Француз», я не хочу судить о ее достоинствах и недостатках, но там есть ощущение эпохи, как и всегда в его картинах, начиная с еще ученического «Ангела». На сегодняшних режиссеров, по-моему, негативно влияет американское кино, где главное – не запах эпохи, а его отсутствие. Голливудское кино не имеет запаха, оно не пахнет.

Меня очень интересует сам процесс воссоздания физического мира эпохи. Вот какой был доминирующий звук в кабинете Чехова на Садовом кольце? Цокот копыт и грохот колес по булыжной мостовой, бесконечный и изводящий. Мы уже не знаем этого. И мы не знаем уже, что там везде лежит навоз, на Садовом кольце в чеховские времена. Мне интересен шум поливальной машины рано утром, грохочущий лифт, плохо закрывающаяся дверь, вот эта аутентичность повседневной жизни в ее незначительных подробностях. Важна и аутентичность визуального решения. Есть раскрашенные фотографии Николая II, но мы считываем их неподлинность, мы не видим мир черно-белым, но некоторые эпохи для нас именно такие в силу опосредованного

«Дорогие товарищи!»

восприятия. Пушкинскую пору мы воссоздаем в памяти преимущественно по живописи, и она для нас цветная, хотя по времени отстоит дальше первой половины прошлого столетия – в нашем сознании устойчиво черно-белой. Вот я сейчас пишу сценарий сериала про первые двадцать лет XX века, надеюсь его сделать, но я не могу его себе представить в цвете, это сразу будет фальшь, опера.

Андрей Апостолов. Раз заговорили о точности лиц, расскажите о Сергее Эрлише, сыгравшем отца Люды. Как вы его нашли? Он же не профессионал?

Андрей Кончаловский. Он не актер. Я искал человека с юга, ростовского, из казаков, который нормально чувствует себя перед камерой. Он острый, умница, застенчивый. Актер, как правило, играет, а неактер, если его правильно поставить перед камерой, живет, добиться такой «жизни» от актера сложнее.

Андрей Апостолов. Меня всегда в вашем режиссерском творчестве интересовала готовность и открытость к диалогу с другими мастерами: в «Первом учителе» с Куросавой, в «Дяде Ване» с Бергманом. Сейчас вы продолжаете эти заочные стилевые диалоги?

Андрей Кончаловский. Подсознательно я долгое время вел диалог с Тарковским. Когда мы расходились, каждый считал, что он прав, а расходились мы принципиально в оценке того, каким надлежит быть кинематографу. И какое-то время этот латентный, фантомный спор я продолжал вести внутри себя. Но сейчас я настолько сосредоточен на поиске ответов на свои личные вопросы о границах дозволенного в кино, что мне просто ни до чего и ни до кого.

Андрей Апостолов. Конкретизирую все-таки, потому что я этот вопрос задавал не абстрактно. Могу заблуждаться, но, когда я смотрел «Дорогих

товарищей!», мне бросались в глаза переклички с «Холодной войной» Павла Павликовского: тут и изобразительно-монтажное решение, и поворотные эпизоды в туалете, и даже песня из фильма Александрова.

Андрей Кончаловский. Я не видел этот фильм, признаюсь честно. Я видел его «Иду», это очень интересная картина, надо посмотреть «Холодную войну», раз вы рекомендуете.

Андрей Апостолов. Мы уже сегодня говорили об отсутствии у вас стремления к тематическому преемству между фильмами. Такой своеобразный режиссерский протеизм вам действительно всегда был свойственен. И тем не менее есть ощущение едва уловимой общности высказывания в ваших последних картинах.

Андрей Кончаловский. Знаете, если это единство есть, то оно для меня скорее не тематическое, а формальное. Можно сказать так, как бы туманно ни звучало: в последних картинах я перестал нуждаться в музыке. Музыка в кино обычно подсказывает, служит эмоциональным навигатором: как думать, что чувствовать и так далее. Я перестал нуждаться в музыке, потому что мне показалось, что тишина может выразить больше, чем обилие слов, транслирующих припасенную тобой «правду». Но высказанное в тишине может услышать только человек, у которого есть время, а оно-то теперь в дефиците. У людей прошлого и позапрошлого веков была масса времени, возможность созерцания была для них естественной. Для современного человека созерцание – это в первую очередь жертва, он должен пожертвовать временем. Молитва – это созерцание, симфоническая музыка, толстый роман… В последних картинах я не пытаюсь погрузить человека в безответное молчание, чтобы он сидел и мучился от скуки. И это ни в коем случае не загадочность, не монотонные продолжительные планы, якобы навевающие метафизику, буууу. Это просто интенсивный взгляд на неторопливое движение жизни.

Андрей Апостолов. В «Рае» и особенно в «Грехе» эта установка на созерцательность и вслушивание в тишину была ощутима на уровне темпоральной организации самого повествования. «Дорогие товарищи!» же, напротив, композиционно чрезвычайно стремительная и динамичная картина, вихреобразная структура без передышек для зрителя.

Андрей Кончаловский. Да. Вроде бы неспешное начало, потом слом, разгон и с какого-то момента все вылетает в такую стремительную прямую. И все-таки пауза там есть. Когда их арестовывают уже по дороге на кладбище, вдруг действие застывает, но это замирание не дает передышки, а только усиливает напряжение, так как зритель к этому моменту уже адаптировался к высоким скоростям. И это для меня особенно интересно, когда можно создать напряжение из ничего. Но когда пишешь сценарий, об этом не задумываешься. Конструирование сценария поначалу требует самых простых решений, а потом вдруг думаешь: «Нет, это слишком прямой путь, куда мы можем здесь свернуть, как мы можем пройти огородами?» Не ради какой-то мнимой сложности, просто сценарий насыщается внефабульными, необязательными

на первый взгляд элементами, они являются отражением действия, а отражение бывает сильнее луча. В деталях может быть много неожиданного, не подчиненного центростремительной логике сюжета. Вот главная героиня, например, ни в чем так не проявляется, как в том, что после смерти дочери вспоминает о Сталине, а когда должна выступать перед членами Политбюро, обращается в туалете к Богу. И в этом есть то, что можно считать главным признаком жизни, та самая амбивалентность: абсолютно неожиданно и абсолютно логично.

Андрей Апостолов. Если продолжить поиск умозрительного единства трех ваших последних картин, «Рая», «Греха» и «Дорогих товарищей!», создается ощущение, что Андрей Кончаловский стремится напомнить, что он обращается к забывающему человечеству с картинами-напоминаниями об истоках европейской культуры и исторических катаклизмах.

Андрей Кончаловский. Я к этому специально не стремился, но, если со стороны такое ощущение создается, пожалуй, оно может быть оправдано. Вопрос диалектики памяти и забвения в современном мире очень меня волнует, особенно в свете распространения интернета и всеобщего желания передоверить ему функцию запоминания. Мы идем по пути отсутствия всякой потребности запоминать, нам останется только оперативная память, об этом много и тревожно писал Умберто Эко. Удобство не помнить ничего, как любые большие удобства, лишают человека человеческих качеств. Возьмем ту же трагедию в Новочеркасске, она вписана исключительно в память регионального, локального сообщества города, в лучшем случае области. В национальной памяти ее нет. «Дорогими товарищами!» мы в том числе хотим исправить эту историческую несправедливость, приведшую к забвению страшной трагедии, немного растревожить коллективную память. Но в этом нет никакого миссионерства, я по-прежнему не хочу никого ничему учить и претендовать на знание истины. ◆

Стас Луговой

В БОРЬБЕ ОБРЕТЕТЕ ВЫ ПРАВО СВОЕ

«Суд над чикагской семеркой»
The Trial of the Chicago 7
Автор сценария, режиссер
Аарон Соркин
Оператор Фидон Папамайкл
Художник Шейн Валентино
Композитор Дэниел Пемберton
В ролях: Эдди Редмейн, Алекс Шарп, Саша Барон Коэн, Джереми Стронг, Джон Кэрролл Линч, Яхья Абдул-Матин II, Марк Райленс, Джозеф Гордон-Левитт, Бен Шенкман, Джей Си Маккензи, Дэн Флаэрти, Ной Роббинс и другие
Amblin Partners, CAA Media Finance, Cross Creek Pictures, Double Infinity Productions, DreamWorks Pictures, MadRiver Pictures, Marc Platt Productions, Paramount Pictures, Reliance Entertainment, Rocket Science, ShivHans Pictures
США – Великобритания – Индия
2020

Дух перемен охватил Америку. Новое врывается в музыку, поэзию, танцы, газеты, кино, празднества, магию, политику, театр и уклад жизни. Все новые трайбы стекутся в Чикаго. Мы ждем всех с открытым сердцем. Мы будет делиться всем бесплатно. Берите с собой одеяла, палатки, призывные повестки, краску, чтобы расписывать тела, молочко от бешеной коровки мистера Лири, еду, чтобы поделиться с ближним, музыку, ощущение радости. Угрозы Линдона Джонсона, мэра Дэйли и Эдгара Фрико не остановят нас. Мы идем! Мы идем со всех концов света! Америка духовно больна: она страдает от насилия и духовного распада, она опасно подсела на напалм. Мы требуем Политики Экстаза! Мы — нежная пыльца, из которой родится новая, кайфовая Америка. Мы создадим нашу собственную реальность. Мы — это свободная Америка. И мы не приемлем фальшивое представление на подмостках Съезда Смерти!..

Манифест йиппи, опубликованный 16 января 1968 года

Встречаемся в 22.30 под монументом Независимости. Одевайтесь тепло, берите зонтики, чай, кофе, хорошее настроение и друзей.

Пост в Facebook, опубликованный киевским журналистом Мустафой Найемом 21 ноября 2013 года

Структуры не выходят на улицы

23 августа 1968 года поросенок по имени Пигасус Бессмертный весом 66 килограммов был выдвинут на должность президента Соединенных Штатов Америки. Инициаторами выдвижения выступила группа леворадикальной Международной молодежной партии, или попросту йиппи, – самой политизированной ветви разношерстного семейства хиппи. Лидерами йиппи значились Джерри Рубин и Эбби Хоффман.

«Суд над чикагской семеркой», режиссер Аарон Соркин

Изначально кандидатом в президенты от йиппи планировали сделать молочного поросенка по имени Петуния, но Джерри Рубин счел ее слишком милой и настоял на том, чтобы кандидат был «более стремным и отталкивающим». Выбор пал на гигантского, двухсоткилограммового кабана. Однако среди йиппи возникли опасения, что тот может получить инфаркт и умереть во время произнесения речи о согласии на выдвижение. В итоге выдвиженцем стал шестимесячный хряк, купленный у иллинойского фермера за 25 долларов. Предвыборная кампания началась.

Один из лозунгов звучал так: «Если мы не получим свинью в Белом доме, мы можем получить ее на завтрак». Предполагалось, что в случае проигрыша Пигасуса попросту зажарят и съедят на грандиозном пикнике. Оправдывалось все это тем, что в конце концов «демократы выдвигают своего кандидата и он ест людей, а у йиппи будет наоборот».

Все вроде бы шло по плану, пока не дошло до официальной пресс-конференции. Кандидат в президенты прибыл к чикагскому муниципалитету в окружении своих сторонников, раздававших агитационные материалы. Но прежде, чем он успел произнести первый хрюк своей предвыборной речи, его вместе с его представителями быстренько упаковали в автозак.

Дальнейшая судьба Пигасуса неизвестна. Говорят, что он все-таки был съеден, причем не активистами, выступавшими за его выдвижение, а офицерами полиции – опорными столпами американского истеблишмента. Предвыборная кампания потерпела поражение, не успев толком начаться, но успев, однако, запустить механизм непрекращающегося политического театра.

Дон Миллер, один из лидеров организации «Студенты за демократическое общество», писал в New York Free Press: «Кто знает, может, историки когда-нибудь сочтут началом Второй Американской революции события конца августа 1968 года в чикагском Линкольн-парке, когда республиканцы, демократы и йиппи одновременно выдвинули кандидатами в президенты свиней – каждый свою».

Так начались чикагские протесты во время съезда Демократической партии США.

Основной движущей силой чикагских протестов оказались все те же йиппи. И хотя они опубликовали достаточно подробную политическую программу из восемнадцати пунктов, в число которых входили требования немедленно прекратить войну во Вьетнаме, легализовать марихуану и психоделики, а также требование всеобщего запрета оружия, отмены денег, массового переселения из городов в коммуны на лоно природы и непрекращающегося занятия любовью, очевидно, что во главу угла ставилась вопиющая иррациональность. И это было прекрасно. Как говорил Эбби Хоффман, когда за год до чикагских событий возглавлял многотысячную «Осаду Пентагона», пытаясь с помощью заклинаний поднять его в воздух: «Ясность – не наша цель. Наша цель – сбить всех с толку. Нас не понимают, и это замечательно: понимая нас, они нашли бы способ нас контролировать».

Революции не свершаются по мановению структур, упорядоченных законами и моральными нормами. Импульсы движения всегда лежат вне привычных схем, а адвокатам приходится всерьез доказывать, что стратегический план йиппи запустить ЛСД в городской водопровод является не более чем стёбом.

Так было и в конце чикагского августа 1968 года. Протестующие собрались в Линкольн-парке, решив расположиться в нем на ночь. Это уже являлось прямым нарушением действующего закона – спать в парках после 23:00 категорически запрещалось. К несанкционированной ночевке добавились несанкционированные шествия и рок-концерты. Полиция начала вытеснять молодежь из парка. Очень быстро в ход пошли дубинки и слезоточивый газ. Столкновения растянулись на несколько дней. Свыше ста человек оказались госпитализированы с тяжелыми травмами.

Отступление 1

Егор Лесных, один из фигурантов «московского дела». По версии следствия, пнул бойца ОМОН Федорова «в нижнюю часть спины справа», а также вместе с Александром Мыльниковым и Максимом Мартинцовым повалил еще одного правоохранителя на землю (ч. 1, ст. 318 УК РФ). На видео видно, как Лесных пытается оттащить росгвардейца от лежащих людей. Вину не признал. Последнее слово в суде:

Я насилие не применял, можно назвать покушением на насилие. Но я целенаправленно никакое насилие не хотел применять,

а хотел лишь только предотвратить с их стороны. По факту никакого насилия не было. Видно при детальном рассмотрении… После всего случившегося я многое переосмыслил… Увидел поддержку многих неравнодушных граждан страны. Жаль, что их нельзя приложить в качестве характеристики… Я хочу попросить свою девушку стать моей женой. Мы это давно планировали, и, если она не против, прошу дать разрешение, чтобы нас расписали в СИЗО.

Егор Лесных приговорен к трем годам колонии общего режима.

Цель репрессий – репрессии

«Суд над чикагской семеркой» начинается с разбавленного документальными вставками пролога. За границами протестов полыхает напалмом война во Вьетнаме. Президент Джонсон объясняет, что до победы осталось совсем чуть-чуть, поэтому нужно срочно увеличить количество призывников. По телевизору устраивают какое-то зловещее спортлото, в котором по дате рождения разыгрываются повестки на верную смерть. Параллельно появляются и главные герои. Кто-то строчит статейки в кампусе, кто-то диктует рецепт «коктейля Молотова», кто-то как образцовый американский отец семейства прощается со своей семьей, кому-то просто предлагают взять с собой револьвер. Мартин Лютер Кинг и Роберт Кеннеди убиты, а съезд Демократической партии США, который пытались сорвать протестующие, все-таки состоится. В рамках съезда решалось, кого выдвинуть на предстоящих выборах против республиканца Ричарда Никсона. Демократы выдвинут Хьюберта Хамфри, но Никсону он проиграет подчистую. Президентские портреты в административных зданиях поменяют, а новая прокуратура решит устроить образцово-показательную порку предполагаемых зачинщиков беспорядков. Собственно, процессу порки и посвящена картина.

Помимо уже упоминавшихся лидеров йиппи Эбби Хоффмана (Саша Барон Коэн) и Джерри Рубина (Джереми Стронг) на скамье подсудимых окажутся еще шесть человек. Ими были: один из лидеров левой организации «Студенты за демократическое общество» Том Хайден (Эдди Редмейн); его друг Ренни Дэвис (Алекс Шарп) – видный активист антивоенного движения; идеолог ненасильственного сопротивления системе Дэвид Деллинджер (Джон Кэрролл Линч); буквально «проходившие мимо» и судимые исключительно ради зрелищного оправдания пацифисты Джон Фройнс (Дэн Флаэрти) и Ли Вайнер (Ной Роббинс). Наконец, для пущего эффекта, призванного окончательно напугать обывателя хтоническими силами, грозящими уничтожить привычный ему «американский образ жизни», среди обвиняемых окажется лидер «Черных пантер» Бобби Сил (Яхья Абдул-Матин II). Последний в протестах практически не участвовал, приехал в Чикаго в последнюю минуту и провел там всего два дня,

«Суд над чикагской семеркой»

с остальными ответчиками знаком не был. Однако что может лучше повлиять на настроения присяжных, чем черный, сколотивший леворадикальную партию самообороны и успевший бросить перед толпой протестующих фразу (в фильме, впрочем, не упомянутую): «Если вы пристрелите кого-то из них, все, что я скажу на это, – продолжай стрелять!»

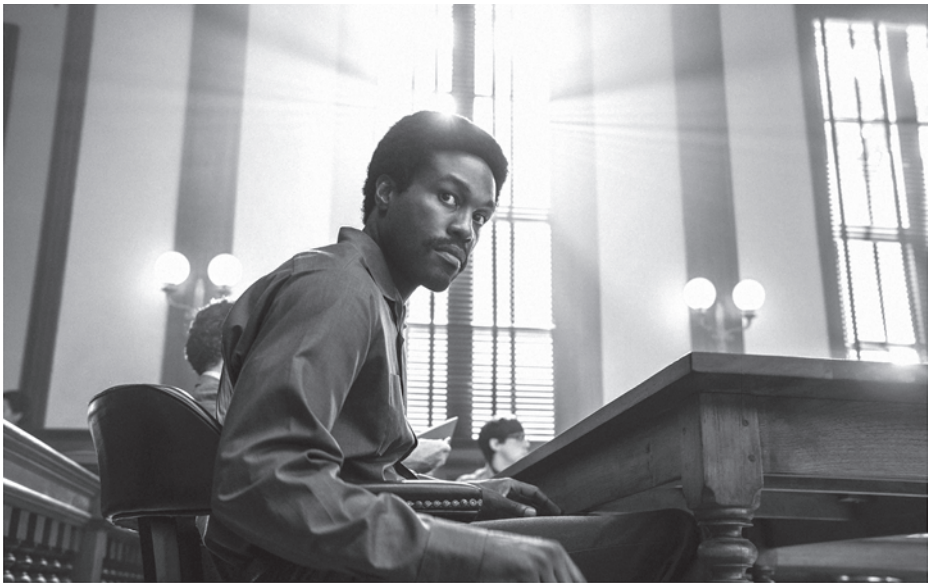
В суде он беспрерывно обзывал судью фашистской свиньей и расистом. Понять Бобби Сила вполне можно – несмотря на то что его адвокат не мог присутствовать на суде по состоянию здоровья, а Силу было отказано в праве защищать себя самостоятельно, его продолжали судить. В конце концов судья распорядился связать его и заткнуть кляпом рот. Прямо в зале суда. Правда, в итоге его дело все-таки вывели в отдельное производство. Так, «чикагская восьмерка» стала «семеркой».

«Весь мир смотрит!» – скандируют возле здания суда.

Отступление 2

Костыленков Руслан, один из фигурантов дела «Новое величие». Осужден к семи годам колонии общего режима с двумя годами ограничения свободы и пятью годами запрета размещать материалы в интернете по ч. 1, ст. 282.1 («Создание экстремистского сообщества и руководство им, его частью или входящими в такое сообщество структурными подразделениями») и ч. 2, ст. 282.1 («Участие в экстремистском сообществе») УК РФ. Под стражей с 15 марта 2018 года. Последнее слово в суде:

За прошлые два года мне пришлось столкнуться с российской системой юстиции в лице правоохранительных органов, следствия, прокуратуры и суда. Могу ли я выразить увиденное и пережитое



«Суд над чикагской семеркой»

одним приличным словом? Могу. Катастрофа. Это слово вполне подходит. Как минимум можно смело сказать, что мы возвращаемся к сталинским временам, а как максимум, что мы уже к ним вернулись. При рассмотрении уголовных дел и даже при продлениях меры пресечения нет никакой объективности и соревновательности сторон; органы юстиции считают, что раз уж человек попал в их поле зрения, то, значит, он заведомо виновен и заслуживает только лишения свободы; а любые слова, которые говорит обвиняемый, воспринимаются как ложь и их предпочитают пропускать мимо ушей. Вес имеют только слова начальства и закулисных кураторов. Эта солдафонская система досталась нам от коммунистического Советского Союза, где жизнь человека ничего не стоила, а на первых местах стояли желания коллектива, отчетности, планы выполнения и бюрократические интересы.

Все на свете имеет отношение к суду

В кажущиеся теперь бесконечно далекими нулевые годы фильм о «чикагской семерке» по сценарию Аарона Соркина должен был снимать сам Стивен Спилберг, но что-то пошло не так. В итоге режиссером стал сам сценарист, и лучшего времени для воскрешения проекта представить невозможно. «Суд над чикагской семеркой» напрямую обращается к нам, зрителям из 2020 года, свидетелям гибели Джорджа Флойда, сноса памятников колониального прошлого, отравления Навального, формирования «новой этики» и волны непрекращающихся протестов, вскипающих в разных точках постсоветского пространства – от Хабаровска до Минска.

Сегодня, когда в мире намечается очередное торжество великой иллюзии о смене мирового порядка, демонстрация ее истоков

актуальна как никогда. В фильме Соркина есть одна, кажется, полностью выдуманная им, но крайне важная для понимания контекста сцена – загнанных активистов теснят к окну бара, в котором выпивают благообразные чикагские политики и их столь же благообразные жены. Окно с тонированным стеклом, сквозь него не видно, что происходит внутри. Зато из помещения можно прочесть отражающуюся зеркально вывеску заведения: Haymarket tavern est 1886. Надпись эта совершенно не случайна и явно отсылает к трагическим событиям позапрошлого века, давшим миру 1 мая – День международной солидарности трудящихся.

1 мая 1886 года чикагские рабочие организовали забастовку с требованием восьмичасового рабочего дня. Она переросла в митинг, в результате разгона которого полиция убила четырех человек, десятки были ранены. В знак протеста против полицейской жестокости местными анархистами была организована еще одна демонстрация, собравшаяся на чикагской площади Хеймаркет-сквер. На сей раз провокатор из толпы бросил бомбу, взрыв которой убил нескольких полицейских. После этого полиция открыла огонь по протестующим. Вновь несколько убитых и десятки раненых. Это событие послужило поводом для пыток сотен «подозрительных» и ареста восьми (sic!) анархистов – Августа Списа, Альберта Парсонса, Адольфа Фишера, Джорджа Энгела, Луиса Лингга, Михаэля Шваба, Самуэля Филдена и Оскара Неебе. На самом деле на митинге присутствовал лишь Филден, прошения о проведении суда над каждым обвиняемым отдельно были отклонены. В результате четверо из них были повешены, один покончил с собой за день до этого, остальных приговорили к каторге.

История повторяется, традиция бунта неизменна, Соркин это наглядно демонстрирует. Эбби Хоффман в исполнении Саши Барона Коэна в форме стендап-выступления описывает происшествие в следующих красках: «В баре 60-е как будто и не наступали. За стенами бара 60-е разыгрывались как спектакль для всех, кто выглядывал в окно. Мы видим, как коп делает то, за чем никто не хочет застать копа. За стенами бара уже 60-е, а внутри бара еще 50-е. Но это уже ненужная метафора».

Полицейские аккуратно снимут со своей формы жетоны и плашки с именами, после чего выдавят демонстрантов внутрь окна. Окно разлетится на мелкие осколки, а внутрь чинного питейного заведения для столпов общества ворвется, разбрызгивая кровь из ран, новый мир. Современность рождается в муках, и зрелище это всегда довольно горькое.

Государство рождению нового сопротивляться будет рьяно и при помощи подленьких орудий. Сначала внедрит в ряды йиппи такую толпу агентов, что даже непонятно, кого среди протестующих было больше – наивных длинноволосых идеалистов или гапонов-провокаторов. Джерри Рубина даже попытались влюбить в очаровательную

интеллектуалку Дафни Фитцжеральд, оказавшуюся агентом ФБР. И хотя этот персонаж был выдуман специально для фильма, на историческом процессе над «чикагской семеркой» показаний от федералов, втесавшихся в доверие, было более чем достаточно. Присяжных обработают откровенно, но с налетом иезуитской изощренности – вычислят сочувствующих (одна из них просто читала книгу афроамериканского писателя Джеймса Болдуина), пригласят для личного разговора и покажут записки с угрозами от «Черных пантер», которые якобы бросили в почтовые ящики их близким. В сущности, исход процесса уже известен. Виновные назначены, наказание предусмотрено законом штата, исполнители, аккуратно ведущие к наказанию – прокурор Ричард Шульц (Джозеф Гордон-Левитт) и судья Джулиус Хоффман (Фрэнк Ланджелла), – исправно выполняют свою работу. Все остальное – чистая формальность.

Отступление 3

Ирина Славина, нижегородская журналистка. 1 октября 2020 года дома у Славиной прошел обыск в рамках уголовного дела по статье об осуществлении деятельности нежелательной организации (ст. 284.1 УК РФ), которое возбудили в отношении руководителя нижегородского храма Летающего Макаронного Монстра Михаила Иосилевича. У Славиной сотрудники правоохранительных органов изъяли электронную технику и все носители информации, затем журналистку доставили на допрос.

2 октября 2020 года в 15 часов 30 минут совершила акт самосожжения перед зданием ГУ МВД России по Нижегородской области, сев на скамью у скульптурной композиции под названием «На страже закона во все времена». Предсмертная записка была опубликована в виде поста на Facebook: «В моей смерти прошу винить Российскую Федерацию».

В стране полицейской демократии

«Суд над чикагской семеркой», напрямую наследуя традициям американской судебной драмы, впитавшей в себя и «Двенадцать разгневанных мужчин», и «Убить пересмешника», и «Время убивать», и «Народ против Ларри Флинта», и «Жизнь Дэвида Гейла», тащит за собой и все ее стереотипные приемы. Соркин тасует факты из судебной стенограммы и собственную, наспех создаваемую мифологию. Конечно же, любит драматизировать.

Дэвид Деллинджер никогда не бил по лицу судебного пристава, и уж тем более Том Хейден не зачитывал вместо последнего слова четыре тысячи имен погибших во Вьетнаме американских солдат. Это как раз пытался сделать Деллинджер, но отнюдь не во время оглашения приговора, да и зачитать ему позволили лишь первый десяток. Просто любому американскому фильму о торжестве справедливости (пусть и оставшейся в случае «Суда над чикагской семеркой» за

«Суд над чикагской семеркой»

кадром) необходима наполненная пафосом сцена всеобщего единения. Люди аплодируют, встают в коллективном порыве и поднимают руку с сжатым кулаком. Судья мечется в бессильной злобе. Смотрите, какой путь пришлось пройти нашей демократии и сколько еще предстоит пройти.

Вряд ли кто-то оторвется от экрана монитора после просмотра «Суда над чикагской семеркой» и поймет, что внутри него что-то поменялось, но был ли в этом странном 2020 году более своевременный фильм?

Перевороты, как известно, совершаются в тупиках, и современность, прекрасно проиллюстрированная фильмом Соркина, это наглядно подтверждает. Полицейские все еще снимают свои нагрудные знаки с номерами, подсудимым все еще затыкают рот. Но историю творят несогласные, а кажущиеся незыблемыми конструкции никогда не проходят проверку временем. Общество вновь меняется, эпохи снова сталкиваются, и снова их выдавливают по направлению друг к другу сквозь стекло. И снова «весь мир смотрит». ◆

Зара Абдуллаева

МЕДЛЕННОЕ

68
SSIFF
Donostia Zinemaldia
Festival de San Sebastián
International Film Festival

«Начало»
Beginning
Авторы сценария Деа Кулумбегашвили, Рати Онели
Режиссер Деа Кулумбегашвили
Оператор Арсений Хачатурян
Художник Гурам Наврозашвили
Композитор Николас Джаар
В ролях: Рати Онели, Иамзе Сухиташвили, Каха Кинцурашвили
First Picture, OFA
Грузия – Франция
2020

Оказавшись вместо Канн, куда было отобрано «Начало», в Сан-Себастьяне, дебют Деи Кулумбегашвили получил четыре награды – за лучший фильм, режиссуру, сценарий и лучшей актрисе (Иамзе Сухиташвили). Так не бывает. Но случилось. Возможно, Лука Гуаданьино, председатель жюри, просто влюбился в картину и решил в этом признаться, укрепив начало грузинского режиссера. Тем более этот фем-фильм задействовал и раскрасил коллизии про людское и особенно мужское насилие. Так что «Начало» было обречено на успех. Но дело даже не в этом. Хотя Деа Кулумбегашвили наряду с победительницами Берлина Элизой Хиттман и Венеции Хлоей Чжао составила победоносную фестивальную троицу в сезон пандемии. В этих совсем разных фильмах протагонистками являются женщины в переломную пору их жизни. И все же не только это нарративное свойство кажется важным в «Начале».

Дебют Д.К. для отечественных зрителей порывает с образом грузинского кино, каким мы его полюбили и/или знали. Причем речь не исключительно о раннем Иоселиани или Данелия, но и о совсем молодых авторах, продолжающих пестовать как бы документальный взгляд на грузинскую повседневность новейших времен. Уютную и травматичную.

Действие «Начала» происходит в грузинской провинции, но поэтика, эстетика Д.К. склоняется к другому кино, внемлет иной традиции. Это неожиданно. И это означает, что особенности национальной охоты режиссера за персонажами, актерами, светом и цветом в этой копродукции (с Францией) минимизированы. В таком выборе шанс большей отзывчивости публики (профессиональной, в том числе и международной), несмотря на якобы фестивальные предпочтения всяческих экзотизмов.

Исполнительный продюсер картины – Карлос Рейгадас. Вероятно, он почувствовал, внедряясь в проект, ностальгию по собственному «Безмолвному свету», где борьба Бога с дьяволом в душе, во плоти персонажей происходила среди сектантов-меннонитов. А у Кулумбегашвили – в среде свидетелей Иеговы, сообщества, запрещенного в РФ. Вряд ли это обстоятельство имело политическое значение для грузинки Д.К. Но упомянуть об этом не лишне.

Рейгадас уверял в интервью, что, если он захочет услышать историю, попросит свою бабушку ее рассказать. Кино же, настаивал он, есть сочетание звука с изображением. Так это или не всегда, но его фильмы легко пересказываются. Хотя и оставляют нечто важное за горизонтом фабулы, как, например, шестиминутный восход солнца в начале «Безмолвного света» и столько же времени длящийся закат в финале. Д.К., в свою очередь, не пренебрегает историей, которую полирует долгими расчетливыми мизансценами, настоятельно выверенным сочетанием цвета со светом и обдуманной по ритму сменой крупностей.

«Начало» – кино медленное. Кто-то уже сравнил, поторопившись, Дею Кулумбегашвили с Шанталь Акерман. Строгая архитектоника фильмов Акерман, рефрены повседневных ритуалов, квазибытовое соположение текста с изображением лишь по видимости зеркалится в поэтике Д.К., склонной к живописным, порой претенциозным маневрам и репетитивным протяженным планам.

Две фабульные линии – террористический акт (поджог молельного дома иеговистов) и любовная лодка, захлебнувшаяся в насильственной измене, – декорируют сюжет про отчужденность, про чужих, про женское одиночество. Но главное – про тревогу в благоустроенном доме. Про непокой в грузинской глубинке.

В светлой комнате с деревянными лавками собираются члены общины – от детей до стариков. Встречает сообщников молодая дама-блондинка, Яна, бенефициантка фильма. Проповедник начинает рассказ о жертве Авраама и вопрошает прихожан о морали библейской истории. Внезапно яркое пламя змейкой стелется по дощатому полу. Пожар. Паника. Молельный дом горит в разных ракурсах. Черный дым взмывает в небо, снежные вершины гор очерчивают задник кадра.

Враждебные вихри огня и дыма – предтеча драматического конфликта, в который ангажирован каждый из персонажей. Полиция не желает разбираться с поджигателями. Записи с камер видеонаблюдений стерты. Давид, муж Яны, – председатель общины, отмоливший у жены годы для свершения карьеры, – отправляется в Тбилиси за помощью в новой стройке, уверяя жену, что все образуется. И небо вспыхнет алмазами. Их сын, Георгий, аутичный мальчик, не имеет друзей и куксится в родительской постели. Яна не хочет оставаться одна. Но муж, поначалу не грозный, умоляет его не оставлять и смириться с их положением. Тут положен абзац с феминитивами, но я удержусь.

«Начало», режиссер Деа Кулумбегашвили

Во фронтальной, неизменно (со времен живых картин Зайдля) привлекательной, мизансцене диалог мужа с женой напоен мелодрамой. Муж предлагает жене найти работу. Актрисой, как некогда, ей уже не быть. Советует обратиться к терапевту, но главное – по грузинской ли традиции или отрабатывая мужской шовинизм – молит о тотальной поддержке. А Яна, несмотря на привычные занятия с детьми на уроках библиоведения (как, например, дьяволу дать отпор), внутренне расторможена. Чем-то угнетена. Такое состояние принято называть кризисным. Ее душевному тремору вторит ночной безлюдный пейзаж диагональных улиц, освещенных фонарями. Красиво, успевает заметить зритель, как вдруг город сменяется пленэрным ландшафтом. Лиловые кусты на серых камнях ублажают взгляд тщательным вкусом, вытесняя motto Бродского, что вкус у портных. Но вот на экране лес, где резвятся дети, где бурлит горная речка под мостиком и мягкий свет утекает в прозрачные сумерки.

Свет и цвет сплетают в этом фильме изощренный узор, а визуальная прельстительность не предполагает случайности, мало-мальского движения вкось или наперекор.

Вечер в доме. Добротный стол в отблесках зеленого цвета лампы, вишневая стенка комнаты, красный чай в стеклянном стакане отсылают (даже если авторы не слыхали про знаменитый спектакль) к застолью за чтением антикварных писем в давнем «Серсо» Анатолия Васильева, удивившему советских зрителей старинными бокалами гранатового цвета.

Наступает время перехода от безмолвного цвета со светом к действию. Следователь является к Яне. Но вместо должностного разговора о поджоге предлагает игру. Спокойным тоном он задает напряженной Яне вопросы о сексуальных предпочтениях ее мужа. Она вынуждена

«Начало»

(императив страха) отвечать. Но ответы здесь, хоть и вполне конкретны, выгибаются в метафору, ибо семье и всему сообществу иеговистов противостоит злое мужское начало. Женщине, даже в прошлом актрисе, тут боязно жить. Сцена интимного бесцеремонного допроса перетекает в спальню мальчика: он спит на винтажной наволочке с мережкой, из-за кадра доносится молитва его матери.

Деа Кулумбегашвили живописное изображение озвучивает обрывками тихоструйных реплик или молитвой, будируя впечатление рассинхрона, который намечает трещины между художественным образом и обыденным. Показывает крупно одного персонажа в общении с другим, остающимся за кадром. Так она вычищает картинку и приближает лица тех, кому ее камера намерена заглянуть в душу. Смутную, смущенную, но не лживую. Ибо Бог накажет за обман (реплика матери сыну).

Визуальный расчет при нейтральных, без модуляций, интонациях персонажей воссоздает мир земной, природный и отрешенный. Запредельный.

Вот Яна застыла на земле, покрытой ковром желтых листьев. Долго-долго лежит, словно мертвая, не отзываясь сыну, под райские трели птичек, выбирая в памяти публики кадр из «Меланхолии» с Кирстен Данст в мизансцене «Офелии» Милле. Но вот засмеялась, напугав сына неласковой шуткой, зарифмовав, таким образом, жестокие игры, пережитые со следователем.

Ночь. Яна уходит прочь. Стук туфель на асфальте. Субтильная фигура освещена романтическим фонарем. В предгорном пейзаже, у той самой взволнованной речки появляется следователь и насилует Яну на островке между камнями влажной земли. Того ли она втайне желала? И Бог оказался не в помощь? Нет ответа.

Ни секс-услуги Жанны Дильман в фильме Акерман, ни слезы Йохана в «Безмолвном свете», разрывающего свое сердце между женой и возлюбленной, тут привлекать неуместно. Здесь страх влечет и съедает душу и направляет фильм туда, неизвестно куда, когда насильник, взяв камень, замахивается, но оставляет потерпевшую без наказания стать жертвой.

Д.К. устраивает встречу Яны с мамой, признавшей неладное с дочерью («ты кого-то встретила?»). Так герой Рейгадаса – перекличка очевидна – приезжал к отцу с рассказом о любовнице, и отец, поделившись своей тайной, обещал солидарность с Йоханом. Д.К. с разных сторон угнетает интригу феминистскими лейтмотивами. Врезает эпизод: рассказ матери (за кадром) Яне о беспощадной грубости отца, с которым они развелись. Так режиссер не желает упускать из виду свой особый женский взгляд. При этом тут же возвращает Яну в постель к мужу – в объятия и взаимные объяснения в любви.

Д.К. панорамирует дом героев, озвученный текстом записи (на телефон) диалога со следователем про секс Яны с мужем. Яна признается, что изнасилована. Муж-сектант мобилизует ярость: «Кто ты была до встречи со мной? Несчастная актриса. Я вытащил тебя из нищеты. Так ты отблагодарила?» Она рыдает и просит ее наказать. Но вместо кульминации – диминуэндо. Луч солнца ложится на постель спящего сына, убаюканного за кадром молитвой его мамы.

Наступает время/пространство совриска. На белоснежном фоне нарядные девочки, мальчики поодиночке – фронтально – отвечают на закадровые вопросы Яны про ад, рай, небеса и посмертную жизнь. Это допуск к крещению иеговистов в водоеме. Давид, затыкая нос, совершает обряд, опускает каждого ребенка под воду. И заблудшему старику здесь место найдется. Дети снимают мокрую одежду, плещут полотенцами ярчайшего цвета, укрупняя красочную палитру «Начала». Зато посткрещенское застолье в шатре бликует приглушенными пятнами и размытой фактурной массовкой. А встык – прощением (под ливень в машине) мужа невольной измены жены. «Начнем все сначала».

Но медленное кино продолжается, дело идет к коде. Яна смешивает в миксере молоко, фейхуа и таблетки. Пьет сама и убивает, заставляя пить отраву, сына. Дальнейшие стихийные метаморфозы (чтобы без спойлеров) завершают «Начало» символическим жестом, приближающим фильм к жанру притчи. Эпилог этого дебюта отсылает к известному эпиграфу, но со знаком вопроса. «Мне отмщенье и аз воздам». Любой ответ свидетельствует лишь о том, что Деа Кулумбегашвили роман Толстого и трагедию Еврипида прочитала, посмотрела разные прекрасные фильмы. Но речь не о подражании, к которому порой склонны молодые художники, а о начальной – другой – грузинской школе. В том случае, конечно, если появятся в ней новые имена. ◆

Елена Плахова

ПОД ВЛИЯНИЕМ

«Фрагменты женщины»
Pieces of a Woman
Автор сценария Ката Вебер
Режиссер Корнель Мундруцо
Оператор Беньямин Лоэб
Композитор Хоуард Шор
Художник Сильвен Лемэтр
В ролях: Ванесса Кирби, Шайа Лабаф, Эллен Бёрстин, Элайза Шлезингер, Бен Сэфди, Сара Снук, Молли Паркер, Стивен Маккарти, Тайрон Бенскин, Фрэнк Скорпион и другие
Bron Studios, Creative Wealth Media Finance, Little Lamb
Канада – Венгрия – США
2020

В этом фильме сошлись две галактики. «Фрагменты женщины» Корнель Мундруцо снял по сценарию Каты Вебер, его партнерши по жизни и творчеству, на основе болезненного личного опыта. Режиссер остранил все личное переносом действия в Бостон и приглашением на главные роли англоязычных артистов. И хотя действие целиком происходит на другом конце света, фильм сохраняет связь с очень специфичной венгерской ментальностью, столь явно выраженной в любом художественном жесте Мундруцо, поклонника Миклоша Янчо, продолжателя большой интеллектуальной кинотрадиции и даже больше – давней традиции австро-венгерского декаданса. Послужной список режиссера богат театральными достижениями (кстати, и «Фрагменты женщины» сначала были поставлены на варшавской сцене) и кинематографическими экспериментами – от абсурдистского мюзикла («Йоханна»; Johanna; 2005) до крутейшего триллера с участием трех сотен беспородных собак («Белый бог»; Fehér isten; 2014). В его работах силен дух варварского насилия, и в то же время они исполнены восточноевропейской меланхолии, которая в первом англоязычном фильме Мундруцо совместилась с влиянием Кассаветиса и того же Скорсезе.

Голливудский анфан террибль Шайа Лабаф играет Шона – молодого отца, чей ребенок погиб при родах; его жену Марту – англичанка Ванесса Кирби на старте большой международной карьеры. В роли ее матери восьмидесятисемилетняя икона инди-кино Эллен Бёрстин, а исполнительным продюсером выступил Мартин Скорсезе, чей фильм «Алиса здесь больше не живет» стал триумфом легендарной актрисы и принес ей «Оскар» в 1975-м. Теперь, после полученного в Венеции Кубка Вольпи за лучшую женскую роль,

говорят об оскаровских шансах Кирби – и почему нет, она действительно создала сильный образ «женщины на грани нервного срыва», уже не XX века, а XXI.

После короткой завязки (Марта, уходя в декретный отпуск, дает вечеринку в офисе, готовится к родам, на стене фешенебельной квартиры вывешены ультразвуковые снимки будущего чада) сюжет сразу взмывает к жесткой кульминации. Во время родов, принципиально осуществляемых на дому, что-то пошло не так, акушерку, с которой была договоренность, перехватила другая роженица, на замену прислали не столь опытную, начались непредвиденные осложнения, когда вызвали «скорую», было уже поздно. Многие считают самым сильным именно этот получасовой фрагмент картины, затягиваю-

«Фрагменты женщины», режиссер Корнель Мундруцо

щий героев и зрителей в «мертвую петлю». Виртуозно снятая одним дублем, в режиме реального времени, с множеством натуралистических подробностей, сцена трагических родов завершается опрокинутым, опустошенным лицом Марты.

После чего фильм как бы ломается, и его вторая часть, действие которой растянуто на целых семь месяцев (как раз минимальный срок беременности), сфокусирована на женском кризисе. Марта ожесточается, уходит в себя и отвергает любые попытки окружающих разделить или смягчить ее скорбь. И в первой, и во второй части главная эмоциональная нагрузка падает на Ванессу Кирби. Ее героиня, идущая против течения вопреки всему, что подсказывают доброхоты и радетели здравого смысла, – это воплощение современной стальной женственности.

Она особенно впечатляет на фоне картонной брутальности, которую демонстрирует импульсивный герой Лабафа, оказывающийся

на поверку нюней и слабаком. В результате дает трещину, агонизирует духовный и физический союз Марты с мужем, который пытается преодолеть трагедию банальными «токсично-маскулинными» способами. Это значит: с головой погрузившись в работу (он по профессии строитель и участвует в проектировке Бостонского моста) или занявшись сексом на стороне (далеко ходить не надо, к его услугам Сара, семейный юрист). В ход идут также курево, выпивка, кокаин, кулаки и слезы.

Вдобавок обнаруживается социальный конфликт внутри семьи. Шон – «синий воротничок», рабочая косточка и никак не отвечает амбициям богатой тещи, размахивающей банковскими чеками. Да и сама Марта находится под назойливым патронажем доминант-

«Фрагменты женщины»

ной матери, олицетворяющей старую закалку классического капитализма. К предполагаемому рождению внучки она делает молодым супругам щедрый подарок: выступает гарантом по кредиту за семейный минивэн, выбрав его по своему вкусу (Шон шутит: «Такого же серого цвета, как ее душа»). Мать прессует «чересчур инертную» Марту, учит ее, как правильно горевать и постоять за себя, протестует против решения дочери отдать останки ребенка для научных опытов. Она всячески дает понять, что если бы Марта следовала ее советам, то сейчас держала бы на руках живого ребенка. Под видом помощи этот «матриарх со стальным стержнем» усугубляет травму дочери, только пробуждая агрессию. Марта не хочет замечать, что мать тоже по-своему страдает, а та не видит, что дочь обладает не менее сильной волей.

Немного меняя ракурс и выходя за пределы семьи, Мундруцо лаконичными штрихами рисует картину бостонского общества, которое

готово внести свою лепту в эскалацию семейной драмы. Здесь так же холодно, как в «Манчестере у моря», снег облепляет деревья, а лед плавает в гавани. В большой деревне, оснащенной благами современного комфорта и даже умеренной роскоши, все знают друг друга и связаны то родственными, то клановыми узами – строители, адвокаты, офисные работники, продавцы машин. Повитуха Эва (Молли Паркер), не справившаяся со своими обязанностями, становится объектом коллективной неприязни, и Марте остается только подчиниться общественному мнению и давлению матери – затеять судебный процесс против акушерки.

Вторая кульминация фильма происходит как раз в зале суда – и тут Марта, собрав себя «из фрагментов», поступает категорически вопреки советам и манипуляциям. К немому негодованию матери (ее гротескный крупный план с застывшими слезами на лице – апофеоз «генеральской роли Бёрстин) она снимает обвинения в адрес Эвы и окончательно дистанцируется от всех, чтобы самой справиться со своим горем. И ей это чудесным образом удается, о чем мы узнаем из полусказочного финала фильма.

Джон Кассаветис был упомянут выше не всуе: без развернутой параллели с ним трудно обойтись. Его фирменный стиль строился на геометрии поз и тайной ауре лиц, на сверхкрупных планах героев, данных в расфокусе или вообще выходящих за рамки кадра. Мундруцо и оператор Беньямин Лоэб делают нечто похожее, но с использованием возможностей современной сверхмобильной и сверхчувствительной съемочной техники, позволяющей строить хореографию кадра еще более раскованно.

Подобно Кассаветису, Мундруцо «спускает с цепи» актеров, давая им шанс порезвиться в широком жанровом диапазоне, отправную точку которого можно обозначить как невропатическая мелодрама. Здесь взрослые герои и героини обнаруживают тотальную инфантильность и порой ведут себя, словно непослушные дети. В «Минни и Московитце» играли Джина Роулендс и сам Кассаветис, а мам – настоящие матери исполнителей, что превращало это кино в подобие семейного *home video*. Подобного же эффекта добивается Мундруцо. В фильме «Женщина под влиянием» муж, тоже рабочий-строитель, говорит жене (та же Джина Роулендс): «Ты умная, красивая и еще – нервная». То же мог бы сказать Шон Марте, но для этого ему не хватает непосредственности, а режиссуре Мундруцо – естественности. При всем сходстве отчетливо выступает разница.

Кассаветис, хоть его конструкции могли на первый взгляд показаться театральными, строил действие на импровизационном блюзовом ритме. Он критически относился к Актерской студии Ли Страсберга с ее культом Метода, а также «угрюмого, задумчивого страдания», противопоставляя им игру персонажей-«масок», полную радостного энтузиазма и немного истеричного юмора. Чем больше

проходит времени, тем сильнее воздействуют кинематографическая магия и художественная свобода его фильмов.

Мундруцо тоже умеет импровизировать, но и в его режиссерских решениях, и в постановке актерских «номеров», и в музыкальных комментариях Хоуарда Шора гораздо больше интеллектуальной рассудочности. Впуская в картину множество ультрареалистических подробностей (типа послеродовых подгузников или горы немытой посуды в раковине), он чередует их с суперусловной символикой. Так, метафорой стойкости и продолжения жизни становится яблоня, словно выросшая из тех семян, которые Марта проращивает с невероятным упорством. Так, Шон рассуждает о физике элементарных частиц, о том, как резонансы и вибрации могут превратить твердые структуры в щебень. И это, конечно, становится аллегорией хрупкости брака, а построенный мост обещает надежду на восстановление контакта.

Таким образом, в одном фильме уживаются два стиля: острый, энергичный, американизированный гиперреализм и восточноевропейская поэтическая «символятина». У Скорсезе и Кассаветиса реальность сама настолько сгущена, что перерастает в мифологическую сверхреальность. У Мундруцо поток жизни и символический ряд существуют отдельно. «Фрагменты женщины», несомненно, прорыв в апатичном европейском кино: один критик написал, что «этот фильм ревет и беснуется, как обиженный грузчик». Но рудименты культуры усталого старого континента все же фатально дают о себе знать. ◆

Андрей Плахов

СКРОМНОЕ ОБАЯНИЕ ЧЕРНОБЫЛЯ

«Снега больше не будет»
Śniegu już nigdy nie będzie
Авторы сценария, режиссеры Малгожата Шумовская, Михал Энглерт
Оператор Михал Энглерт
Художник Ягна Яника
В ролях: Алек Утгофф, Майя Осташевская, Агата Кулеша, Вероника Розати, Катажина Фигура, Лукаш Симлат, Анджей Хыра, Кшиштоф Чечот, Мацей Дросио, Оляф Мархвицкий и другие
Amsterdam Post Lab, arte, Bayerischer Rundfunk, Cinecopro Award, Deutscher Filmförderfonds, DI Factory, Film- und Medienstiftung NRW, Kino Swiat, Lava Films, Match Factory Productions, Maziowiecki Fundusz Filmowy, Medienboard Berlin-Brandenburg, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Polsko-Niemiecki Fundusz Filmowy, Warszawski Fundusz Filmowy
Польша – Германия
2020

В загородный поселок, населенный типовыми персонажами польского аппер-мидл-класса, регулярно наведывается загадочный массажист Женя. Как утверждается в каталоге Венецианского фестиваля, парень-нелегал, гость из-за восточной границы, подкупает сердца своих клиентов приятным украинским акцентом. На самом деле он изъясняется на русском, родился в Припяти и болеет за донецкий «Шахтер». Обладает чувством достоинства и скромным провинциальным шармом.

Женя – дитя чернобыльской трагедии и наделен тактильными талантами, а вдобавок экстрасенсорными способностями. Он даже умеет взглядом двигать стаканы, как девочка из «Сталкера». В представлении местных жителей он и есть своего рода сталкер, проводник в зону неведомого. При этом целитель и волшебник, потому что умеет брать на себя и облегчать не только чужие спинные боли, но и душевные недуги и фрустрации. Немудрено, что он становится объектом притяжения, в том числе сексуального, для обитателей поселка, поголовно страдающих неврозами.

Малгожата Шумовская, уверенно вошедшая в круг лидеров новой польской кинорежиссуры, любит исследовать замкнутые сообщества – консервативную польскую деревню в «Лице» (Twarz; 2017) или ирландскую тоталитарную секту в «Приди ко мне» (The Other Lamb; 2019). Тон ее фильмов меняется от сурового и мрачного до насмешливо-саркастичного. «Снега больше не будет» – самая странная и свободная из работ Шумовской – снята в соавторстве с ее бывшим мужем и постоянным оператором Михалом Энглертом. После премьеры на Венецианском фестивале журналисты недоуменно спрашивали друг друга: что это было? А была чисто славянская фантасмагория с элементами мистики

и сатиры – иногда ловко внедренными в тело фильма, иногда претенциозными и даже как будто нелепыми. И все равно картина при ее видимом легкомыслии и чудаковатости излучает сильное обаяние и оставляет тонкое послевкусие. В этих ощущениях стоит разобраться подробнее.

На самом деле легкомыслие Шумовской и Энглерта напускное, а затронутые темы достаточно серьезны. В первую очередь это кино про отношения современной Польши со своей историей и географией. О том, что Женя – иммигрант, ему готов напомнить каждый второй из его клиентов, совершенно даже того не желая. Пришлого кудесника здесь любят и лелеют, и именно поэтому, подставив больную спину и разомлев от нежных прикосновений, так и тянет посетовать:

«Снега больше не будет», режиссеры Малгожата Шумовская, Михал Энглерт

«Понаехали тут… Ой, Женя, простите, я совсем не вас имела в виду. Вы-то совсем другой».

Это чрезвычайно характерно для сегодняшнего мира, где ксенофобия (изначально присущая человеческой популяции) подпитывается многократно выросшими миграционными потоками. И если левый интеллектуал еще пытается держать лицо, то обыватель в своем кругу не стесняется в выражениях, чтобы заклеймить чужаков всех мастей. Интернационализм и толерантность вряд ли можно отнести к сильным свойствам традиционного польского характера. Косность провинциальных комьюнити уже становилась недавно темой острых картин Агнешки Холланд («След зверя») и Яна Комасы («Тело Христово»); фильм Шумовской и Энглерта, однако, редкий пример сатиры на токсичную атмосферу столицы и окружающих ее загородных коттеджей.

Как хорошо известно, «у каждого антисемита есть один любимый еврей». В этой ипостаси и выступает Женя, которого играет Алек Утгофф,

ставший известным после британского сериала «Очень странные дела», где он, кстати, изображал доктора по имени Алексей. Шумовская отлично почувствовала притягательность этого неординарного, ускользающего от определения типа, наделенного балетной грацией (однажды он даже неожиданно станцует) и стертостью индивидуальных черт. В нем с равной степенью вероятности можно угадать блаженного праведника, скрытого маньяка и ангела истребления. В своей черной майке и с огромной сумкой на плечах, в которую уложен массажный стол, он появляется ниоткуда и, судя по всему, исчезнет в никуда. Он – бог из машины, таинственный посланец другого мира, приносящий с собой бесстрастное спокойствие дзен-буддизма, элементы причудливых практик магов и шаманов, томные загадки восточной души.

«Снега больше не будет»

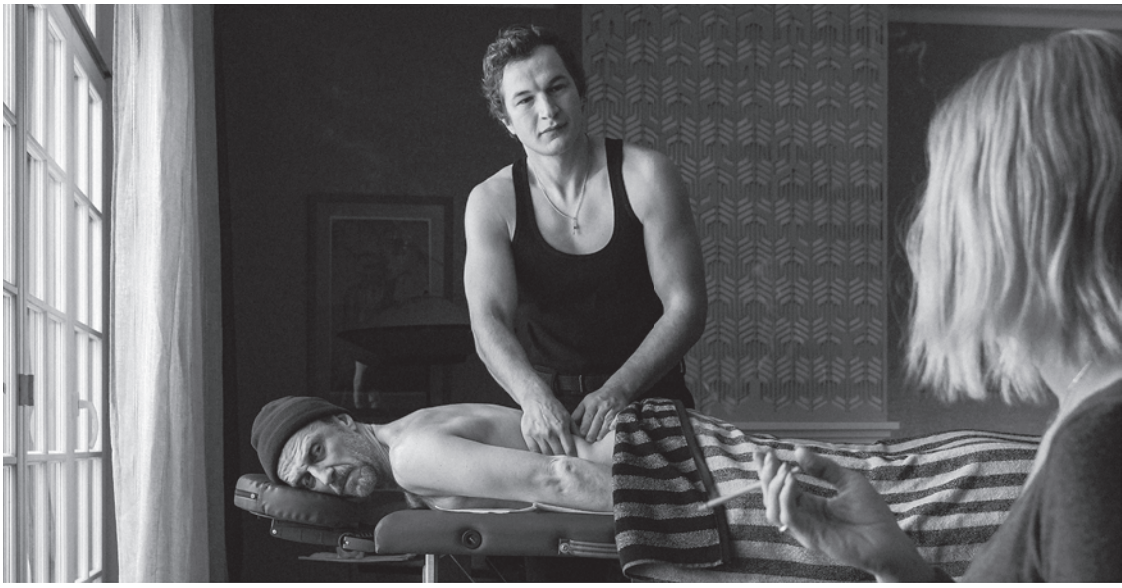
И даже русской. Сказанное выше про «любимого еврея» может быть отнесено и к тому, как поляки воспринимают своих заклятых друзей с востока. Исторического врага – Россию – они не любят как имперскую концепцию; что касается конкретных людей, тут польская русофобия сильно преувеличена. Наоборот, на индивидуальном уровне ощущается тяготение, даже влечение – причем взаимное, и фильм очень тонко передает подсознательные национальные комплексы.

Впрочем – если не поддаваться лукавым режиссерским подсказкам и окончательно не сворачивать с тропы реализма, – Женя все же не совсем марсианин. Да и русский не вполне, поскольку у него есть украинский паспорт. Хотя сегодня украинцы могут легально без визы въезжать в Евросоюз, показать появление героя таким рутинным образом было бы совсем не в духе колкой сатиры Шумовской. В первых же кадрах мы видим, как молодой человек с сумкой наперевес движется через мрачный лес, заброшенные мосты и переходы, пересекает

мистическую границу, а оказавшись в офисе иммиграционной службы, легко вводит в гипнотический транс чиновника, чтобы самолично поставить печать на своем въездном документе.

И вот уже под аккомпанемент вальса Шостаковича он является, как Христос народу, в дачный городок под Варшавой, олицетворяющий буржуазную «польскую мечту». Аккуратные белые мультяшные домики в стиле McMansion соперничают вывешенными перед входом венками и экстравагантными звонками: у кого пышнее, громче, прикольнее. А за каждой дверью человеческий микрокосм со своими драмами, комедиями, маниями и травмами.

За одной дверью – гротескная «бывшая красавица» (Катажина Фигура), помешанная на собаках, которые возведены в абсолютный



«Снега больше не будет»

культ; последняя стадия – вызов массажиста к одному из английских бульдогов. В другом доме обитает супружеская пара (Лукаш Симлат и Вероника Розати); муж-доходяга видит в Жене последнюю надежду на то, чтобы справиться с онкологической болезнью. В третьем – измученная жизнью и наркотиками саркастичная вдова Эва (Агата Кулеша); в четвертом – кокетливая домохозяйка Мария (Майя Осташевская), которой вино и флирт помогают отвлечься от опостылевших детей и супруга. Есть еще военный-контрактник, свихнувшийся после миротворческих операций на Ближнем Востоке и впадающий в милитаристский психоз.

Все эти персонажи причисляют себя к элите и ориентированы на Запад; они отправляют своих детей во французскую TWI-школу (как бы гарантирующую будущее счастье) и обустраивают дома по образцу недавно виденных голливудских фильмов. Однако парадоксальным образом их души способен сканировать большими мягкими ладонями

выходец с востока. Они млеют от его нежных прикосновений, погружаются в сон и выходят из него по волшебному щелчку его пальцев.

Женя открывает своим клиентам вход в мир подсознания, который изображен в виде сумрачного леса, напоминающего чернобыльский; там герой видит погибшую от облучения мать, и каждый сталкивается со своим внутренним Чернобылем. Нестабильность биосферы зафиксирована на всех уровнях, экологический сюжет вплетается в психологический и социальный. Он, этот сюжет, даже дает название фильму: финальный титр сообщает, что последний снег выпадет в Европе в 2025 году. Переплетение тем отчасти оправдано, ведь проявлять беспокойство об изменении климата и перспективе бесснежного Рождества сегодня стало частью дежурной повестки.

Но фильм содержит уже и так слишком много разных пластов, чтобы каждый из них был тщательно разработан. Фокус внимания во второй половине картины переключается на Женю – уже не как на барометр душевного давления своих клиентов, а как на странное, так и не понятое существо вне нации, социального статуса и даже пола, заслуживающее быть героем отдельного фильма. Мы следуем за ним в унылую варшавскую высотку, где он снимает жилье; словно вуайер за вуайером, наблюдаем за его экзотической сексуальной жизнью; в финале героя ждет участие в макаберном иллюзионистском номере.

Скорее всего, следует признать, что авторы фильма немного запутались в намерениях, как его герои в лесах своего подсознания. Однако прогулка оказывается совсем не бесполезной, в том числе и для самих режиссеров. Как почти в каждой работе Шумовской, здесь переплетаются узкие тропы авторского кино и проторенные, оснащенные ориентирами популярной киномифологии дороги масскульта. Но вопреки соблазнам режиссер сохраняет родовую идентичность польской школы, которая продолжает жить хотя бы благодаря лучшим в Европе актерам. Сохраняет и тот баланс между реализмом и абсурдом, физикой и метафизикой, который отличает искусство Восточной Европы даже в наши, не самые радужные для него дни. В зеркале чудаковатого персонажа-фрика, пародирующего мифы о русской душе, отражаются гротескные реалии не только сегодняшней Польши, но и современной цивилизации как таковой. ◆

Юлия Шагельман

ГУЛ

«Конференция»
Автор сценария, режиссер
Иван И. Твердовский
Оператор Федор Глазачев
Композитор Стен Шерипов
Художник Ваня Боуден
В ролях: Наталья Павленкова, Ольга Лапшина, Ксения Зуева, Олег Феоктистов, Ян Цапник, Александр Семчев, Виктория Верберг, Анна Галинова, Наталья Потапова, Игорь Воробьев и другие
ВЕГА Фильм
Россия
2020

Уже названием фильма задана его основная тема – замалчивания, сокрытия, переименования памяти. Разве можно по мирно-канцелярскому слову «конференция» догадаться, что речь пойдет о теракте или, как это обозначают в официальных СМИ, в постах в соцсетях и даже в самой картине, о «трагических событиях 23–26 октября 2002 года в Театральном центре на Дубровке»? «Конференция» – так главную героиню, монахиню Наталью (Наталья Павленкова), просит назвать затеянный ею поминальный вечер памяти в договоре на аренду помещения директор того самого Театрального центра (Ян Цапник). Так надо, говорит он. Так будет проще. Кому проще? Тем, кто деловито сдает зал, ставший для ста с лишним людей последним пристанищем в жизни, под концерты, спектакли, цирковые представления и, да, под конференции. Но также и тем, кто восемнадцать лет спустя все еще носит внутри выжженную дыру, проделанную в течение тех трех суток, до сих пор называя себя заложниками; тем, кто через «не могу» приходит на протокольные мероприятия, почти механически принося ритуальную жертву памяти; тем, кто, сидя по ту сторону экрана, уже почти обо всем этом забыл.

Слово «Норд-Ост», ставшее вместо названия веселого ретромюзикла синонимом невыразимых, невербализируемых ужаса и несправедливости, с экрана вообще не прозвучит ни разу, и это осознанная позиция режиссера Ивана И. Твердовского: его «первый российский художественный фильм о “Норд-Осте”» ровно в той же степени о «Норд-Осте», в какой, скажем, «Выбор Софи» Алана Пакулы о концлагерях. Это кино о том, что наступает и продолжается *после*, о том, как выживают выжившие.

«Конференция», режиссер Иван И. Твердовский

У «Конференции» сложная структура – по сути, это фильм в фильме. Обрамляющей сюжетной конструкцией служит, в общем, привычная для российского фестивального арт-мейнстрима история распавшейся семьи, разорванных связей, нелюбви между людьми, когда-то бывшими близкими. Наталья, ушедшая в монастырь после того, как побывала заложницей на Дубровке, приезжает в Москву не только, чтобы устроить вечер памяти, но и чтобы встретиться со взрослой дочерью Галей (Ксения Зуева), которую не видела несколько лет, однако та ее ненавидит и восстанавливать давно сожженные мосты не хочет. Причины этого станут понятны позже по ходу действия и заставят взглянуть на все происходящее с совершенно другого угла.

В свою очередь, эта история, как в рамку, заключена как будто совсем в другой фильм, который общается со зрителем не через диалоги и характеры, а через аудио- и визуальные символы. Открывает картину кажущаяся невыносимо длинной (на самом деле она идет пять минут) сцена, снятая одним планом сверху, в которой гудящий пылесос ползает между креслами Театрального центра. Один зрительный зал опрокинут в другой, зал кинотеатра, резкой диагональю. Эти пять минут испытывают зрителя на прочность, создают ощущение дискомфорта, которое будет поддерживаться на протяжении всего фильма: крупными планами лиц, которые камера Федора Глазачева режет, как будто персонажи хотят от нее спрятаться; длинными статичными кадрами, против воли заставляющими всматриваться в происходящее на экране; то слишком тихими, то громкими и резкими голосами; картинками сырой, грязной, серой Москвы, сжимающими сердце ноябрьской (вне зависимости от даты на календаре) тоской.

Завершает фильм снова план того же помещения, но уже не зала, а сцены, на которой молчаливые рабочие монтируют оборудование

для освещения копии «Пьеты» Микеланджело. Статуя скорбящей матери, только что потерявшей – как она думает, навсегда – своего сына, воплощает тот момент, когда смерть еще в своем полном праве, воскрешение еще не свершилось. И в том, возможно ли оно вообще после событий предшествующих двух часов экранного времени, уже нет никакой уверенности.

Когда же внутри фильма начинается вечер памяти, семейная драма снова уступает место почти театральному перформансу, хоть поставленному в квазидокументальной стилистике вербатима, артмейнстрим – чистому арту. В роковом зале (фильм снимался именно там, это не павильон и не декорация) собираются выжившие заложники. Их немного, всего пара десятков человек – по словам еще одной участницы, Светланы (Ольга Лапшина), с каждым годом желающих вспоминать и переживать произошедшее заново все меньше. Пустые кресла занимают надувные манекены: белые обозначают погибших жертв; черные – террористов, «ведь они тоже тут были»; синие – тех, кто не смог или не захотел прийти. Выглядит это нарочито театрально, постановочно, подчеркнуто формалистически – и в то же время до мурашек, до холодеющих пальцев ног реально. Манекены сидят молча, живые по памяти восстанавливают события тех трех суток – кто-то запинается и не находит слов, у кого-то рассказ течет как по писаному, явно повторяемый не в первый раз.

Это все еще игровое кино: монологи, хоть и основаны на реальных воспоминаниях заложников, переработаны и переписаны Твердовским, произносят их профессиональные актеры. Однако среди них есть те, кто действительно был тогда в этом зале, – Филипп Авдеев и Роман Шмаков, детьми игравшие в «Норд-Осте». Их собственные, непридуманные слова вплетаются в общий хор, окончательно стирая границу между реальностью и ее реконструкцией, памятью настоящей и ложной, общей и частной.

На переплетении и слиянии общего и частного выстроен весь фильм. Перед нами личная история одной женщины (на самом деле персонаж Натальи собирательный и основан на трех прототипах), все эти годы борющейся со своими демонами и грехами, самым тяжелым из которых она считает страх. Во время церковной службы по погибшим жертвам теракта священник говорит, что «страх – это всего лишь чувство, в нем нет никакого содержания», но Наталья с ним не согласна – для нее страх стал содержанием не только часов, проведенных в Театральном центре в октябре 2002-го, но и всей последующей жизни. Противоядием против страха она считает память. Память нуждается в проговаривании, и для этого Наталья возвращается из монастыря, куда сбежала именно от страха, в наш партикулярный мир, для этого устраивает свой вечер, для этого приходит к дочери: рефреном ее жалких визитов с тортиком звучит «Галя, давай поговорим». С мужем Олегом (Александр Семчев), который тоже там был, поговорить уже невозможно: его лишил дара речи инсульт.

Проговаривание для Натальи также равняется искуплению. Ведь там, на Дубровке, ее не оказалось среди тех, кто просидел под прицелом трое суток, кто справлял нужду в оркестровой яме, кто молился передаваемой по рядам иконке, кто очнулся 26 октября в больнице после штурма и пущенного по вентиляционной системе газа. Она сбежала в первый же вечер, выпрыгнув в окно туалета, на короткий миг забыв об оставшихся в зале муже и детях (кроме Гали был еще и сын, которому не суждено было вырасти и вынести матери свою оценку). Она считает это грехом – и верит, что сохранение памяти станет залогом того, что он не повторится. При этом она как будто хочет через рассказы других заложников присвоить чужую память, заместить ею свою, пережить те страшные дни по-другому – без того, что и ее собственная дочь, и она сама считают предательством.

Для Твердовского, по его словам, важно было «рассказать историю о чувствах людей». Но в картине, каковы бы ни были изначальные намерения автора, присутствует и другой уровень, делающий частную трагедию отражением общенациональной. Ведь такие катастрофы, как теракт на Дубровке, когда маленькие люди в прямом смысле становятся заложниками больших, не зависящих от них процессов, более чем наглядно подтверждают максиму «личное – это политическое». В картине почти ничего не говорится о причинах теракта, о действиях властей – запертые в зале заложники ничего не знали о том, что происходит снаружи, поэтому эти события не допущены и в пространство фильма. Однако политика все равно становится незримым, но ощутимым его фоном. И не рифмуется ли образ матери, предавшей своих детей, с образом Родины, в очередной – не первый и не последний – раз предавшей своих граждан? Как это всегда бывает в России, здесь намного больше смыслов содержится в умолчаниях и эвфемизмах, чем в словах, произносимых вслух.

В этом заключен парадокс, исследованию которого тоже в большой степени посвящен фильм. Русская культура, такая словоцентричная по своей сути, часто не находит способов выразить самое важное, нутряное – страх, смерть, любовь, боль. Причем это касается как культуры «высокой», так и бытовой, повседневной, где любую беду вроде бы привыкли разводить задушевной беседой на кухне. Но как только речь заходит о чем-то по-настоящему серьезном, разговор не складывается – живые слова подменяются более или менее пустыми формулами, ругательствами, просто криком и воем. Все это есть и в «Конференции» – от канцеляризмов официальных речей до магических заклинаний церковной службы, от мучительного подбора слов участниками вечера памяти до выплевывания взаимных оскорблений Натальей и ее дочерью, от «чёканья» охранника до мычания и стонов парализованного Олега.

Возможно, поэтому у фильма такой раздражающий, цепляющий напрямую за нервные окончания звуковой фон: гудение пылесоса в самом начале; звон скидываемых в контейнер стеклянных бутылок,

«Конференция»

рифмующийся с рассказом о том, как террористы отобрали бутылки у заложников; хлопанье рамы окна, которое Галина открывает и закрывает, впуская в пустое помещение театрального туалета равнодушный уличный шум; грохот тележки из буфета, спускаемой по ступеням в зале. Иногда Твердовский дает зрителю небольшую передышку – и вместо этого шумового насилия звучат голоса хористок в церкви или Анны Герман с песней «Ночной разговор» в приемнике. Но их все равно сменяет исходящий из невидимого источника гул – то едва слышный, то нарастающий, как нарастает в горле не находящая выхода масса полупереваренных слов. Это безъязыкая нация корчится под вечным гнетом посттравматического синдрома, ретравматизируясь при каждом новом катаклизме и в конце концов теряя способность на них реагировать. ◆

Кристина Матвиенко

НЕПУГАНЫЙ

«Человек из Подольска»
По одноименной пьесе Дмитрия Данилова
Автор сценария Юлия Лукшина
Режиссер Семен Серзин
Оператор Даниил Фомичев
Художник Любовь Иванова
Композиторы Дмитрий Шугайкин, Ярослав Тимофеев
В ролях: Вадик Королев, Виктория Исакова, Владимир Майзингер, Михаил Касапов, Илья Борисов, Олег Рязанцев, Евгений Сангаджиев, Георгий Кудренко, Рита Крон, Денис Горин и другие
Фонд развития современного кинематографа «КИНОПРАЙМ», кинокомпания «Новые люди» при поддержке Министерства культуры РФ
Россия
2020

«Человек из Подольска», абсурдный случай из жизни тридцатитрехлетнего Николая, – самая популярная пьеса в российском репертуарном театре последних трех лет. Комедия прозаика и поэта Дмитрия Данилова попала в театральный мир (как водится, самый открытый и легкий на подъем) в 2017 году, после шорт-листа драматургического конкурса «Ремарка». Стартом для новой жизни писателя в качестве драматурга послужил одноименный спектакль Михаила Угарова в «Театре. doc» – это после него Дмитрий Данилов получил в 2018 году «Золотую маску». Пьеса идет по стране: в «Театре. doc» артисты играют ее очень точно и без нажима; в питерском «Приюте комедианта» Михаил Бычков сделал реалистичную фантасмагорию; во владивостокском Молодежном театре Талгат Баталов превратил ее в экшн – и так далее, версий великое множество. Успех новой пьесы не частое явление в российском театре; «Человек из Подольска» же полюбили все без исключения – за триединство структуры (все происходит в одном месте, почти в одно время и в русле одного действия), за ловкость диалога, на котором строится клаустрофобическая ситуация допроса, и за убедительный релятивизм месседжа, который качает в зависимости от интерпретации от ненависти к ментам до любви к скромной родине.

В 2012 году вышел роман Данилова «Описание города», лирический герой которого поставил себе задачу – выбрать город и, побывав в нем несколько раз, описать его и сделать родным, «чтоб вошел в печенки». Эпиграфом к роману взяты строчки из стихотворения Данилы Давыдова «Я знаю есть город / он совсем никакой». А финал звучит так: «Надо как-нибудь так сделать, чтобы больше сюда не приезжать». Герой Данилова

занят именно тем, что полицейские в «Человеке из Подольска» просят делать своего подопечного, пойманного ими на Курском вокзале Николая, мечтающего об Амстердаме, а не о стенах подъезда хрущевки, где он живет вместе с мамой. Герой «Описания города» кропотливо, системно фиксирует все, что видит в незнакомом и не самом красивом на свете месте: расклеенные объявления, пейзажи, гостиничные холлы, железнодорожные платформы. Полицейские зовут это Реальностью и пишут с заглавной буквы. Но Николай, в отличие от героя романа, сопротивляется прививаемой ему любви к Реальности. В фильме Семена Серзина глухой ужас перед любым подавлением свободы частного человека становится главной темой. Сам по себе взгляд Вадика Королева, играющего главную роль, исполнен растерянного,

«Человек из Подольска», режиссер Семен Серзин

но все же стойкого и органически присущего ему непонимания ментовской доброй воли, оборачивающейся насилием. Материализуется этот вялый протест в сцене мечты, когда Николай, взяв со стены огнетушитель, разбивает череп госпожи полицейской (Виктория Исакова) со словами «Вот тебе, солнечная женщина!», а остальных кладет из табельного оружия.

Спорное отношение к реальности, звучащее в пьесе «Человек из Подольска», ранит новодрамовский театр в самое сердце, ведь именно реальностью он занимался в 2000-е, подрывая аполитичность и асоциальность российского театра, не желающего говорить про жизнь в ободранных хрущевках. И вот ясно выраженное сомнение, потому что дискурс «смотрите по сторонам» и «разглядите в Подольске красоту» захвачен властью и профессиональными патриотами. Как только это произошло – пусть даже на фиктивном уровне, цинично имитирующем эту самую любовь к родным промзонам, что и делает героиня Исаковой,

жесткая, ухоженная госпожа, – о реальности с заглавной буквы стало неловко говорить. Или же нужно ее отстаивать. Но Данилов делает героем парня, не защищенного ни любовью к профессии, ни потенцией к жизни, ни идеями. Именно этот момент принципиален для пьесы, все действие которой построено на беседах разной степени абсурдности, прессинга и манипуляции. Отечественный театр промахнул мимо многих пьес, написанных с позиции подлинного внимания к реальности и неотчужденного от нее героя, но искренне полюбил пьесу «Человек из Подольска», в которой интерес к реальности апроприирован властью и вменяется ею жителям Москвы и ближайшего Подмосковья.

Диалог в этой пьесе – структурообразующий элемент; он двигает действие, совершающее большой и бессмысленный, кафкианский, как

«Человек из Подольска»

писали, круг. Герой с трудом догоняет, чего от него хотят менты, а менты играют в недоумевающих добрых и злых следователей, которые хотят добра россиянам. Действие в диалоге двигается от полного непонимания через череду абсурдных действий и допросов к финальному освобождению, которое имеет временный характер: в пьесе менты подбрасывают Николая до метро, в фильме его на ближайшей остановке настигает знакомый звук полицейской сирены. Именно с диалогом и с чисто театральным сохранением трех единств чуть поборолся режиссер вместе со сценаристом Юлией Лукшиной. Так появились начальный эпизод на вокзале, где Николая обворовывает цыганка; фантасмагорическая линия с офицером ДПС, в подчинении у которого рота гастарбайтеров в оранжевых жилетах; флэшбэки из 1980-х, где семья героя празднует некрасивый день рождения, а потом мама дарит мохеровый свитер и оборачивается соседом по отделению, уроженцем Химок. История отчасти выходит на улицу, раскапсулизируется.

Но, искупавшись с госпожой Мариной в бассейне, побывав в своем детстве или посмотрев на дружно плавающих гастарбайтеров, Николай возвращается в ментовский кабинет – а там на подоконнике стоят все те же цветы и на столе у главного полицейского (отличная работа Владимира Майзингера) кивает лапкой японский манэки-нэко. Можно, конечно, сказать, что замыкается порочный круг тоскливой русской жизни. А можно – что истощается ресурс сюжета, написанного как театральный, рассчитанный на игру интонаций и обмен репликами текст.

Свой фильм, в котором так и не получается соприкосновения с пресловутой реальностью, о чем глумливо тоскуют русские менты, Семен Серзин прошивает концептуальными вставками, указывающими на невыносимо ужасный, потусторонний и до боли знакомый характер насилия. Временами мы видим происходящее глазами камеры наблюдения: в серо-белом мареве неслышно дергаются фигурки мучителей и их жертв, звучит музыка. Эта изнанка, негатив любого кажущегося мирным действия, совершенного в отделении полиции или еще какого-нибудь закрытого учреждения, и есть саспенс. То есть реальность там, где бьют и унижают, даже когда с виду все кажется приличным и цветным. Фильм «Человек из Подольска», по-юношески задорно снабженный музыкой, от «Гражданской обороны» до сочинений Вадика Королева, получился про скрытое и открытое насилие. Новым в этом старинном раскладе является фигура главного героя, сыгранного, может, и не очень умело, но содержащего в себе странную безмятежную уверенность в собственной неприкосновенности. И потому точно маркирующего время, в котором не так уж много осталось места для безотчетного страха перед «госпожой» и ее дубинкой. ◆

Елена Стишова

ХРОНИКА vs ЛЕГЕНДА

«Доктор Лиза»
Авторы сценария Алексей Илюшкин, Наталья Кудряшова, Оксана Карас, Алена Санько
Режиссер Оксана Карас
Оператор Сергей Мачильский
Художник Павел Пархоменко
Композитор Юрий Потеенко
В ролях: Чулпан Хаматова, Анджей Хыра, Константин Хабенский, Андрей Бурковский, Евгений Писарев, Алексей Агранович, Сергей Сосновский, Татьяна Догилева, Елена Коренева, Тимофей Трибунцев и другие
Киностудия КИТ, Продюсерский центр ИВАН
Россия
2020

Сценарий в почасовом режиме описывает всего один рабочий день Елизаветы Глинки, отличный от других ее дней только тем, что совпадает с семейным праздником – тридцатилетием замужества. Доктор паллиативной медицины планировала в своем графике лишь один неотменимый выезд – на Павелецкий вокзал, где бригада медиков регулярно кормила и обихаживала местных бомжей. Но раздался телефонный звонок, и параллельный сюжет про безнадежную девочку Еву, выписанную из онкологической клиники домой умирать, круто изменил распорядок дня доктора Лизы.

В районной аптеке не оказалось морфина, выписанного ребенку. По правилам Минздрава наркотик можно купить только по месту жительства. Для покупки в соседней аптеке нужен другой рецепт со всеми необходимыми печатями, на что уходит уйма времени, измеряемого беспрерывным криком страдающего от боли ребенка. Доктор Лиза просит коллегу доктора Шевкунова (Константин Хабенский), того самого, что выписал девочку, занять наркотик в больничной аптеке, обещая к вечеру вернуть ампулы. Шевкунов не готов нарушать закон, дело подсудное. И тогда Елизавета, улучив момент, крадет ампулы и с отцом Евы отправляется к ней, чтобы своими руками ввести лекарство и дать инструкции родителям. С этой минуты в ее расписании появился новый обязательный пункт: к вечеру она должна вернуть украденные ампулы. Где она их раздобудет, она еще не знает.

И тут берет начало другой параллельный сюжет: на экране появляется новый актер – офицер ФСКН[1], следователь Колесов (Андрей Бурковский), которому отведена в фильме и главная мужская роль, и неявная идеологическая функция, о которой ниже.

1. ФСКН – Федеральная служба контроля за оборотом наркотиков.

Схема сценария тянет на детектив с открытыми картами. Есть нарушитель закона, совершивший кражу с благородными целями, есть блюститель закона, не берущий во внимание гуманные мотивировки преступного деяния. И есть гипотетический зритель, чья реакция просчитана в сценарии. Зритель, ясное дело, включится в перипетии туго сплетенной – не передохнуть! – интриги и определенно будет болеть за доктора Лизу. Архетипическая модель сюжета про «благородного вора», он же «народный защитник», эффективно работает там, где не работает закон. Авторы не проблематизируют триггеры, на которых построен сюжет, в расчете на мгновенный контакт со зрителем – он на своей шкуре изучил «предлагаемые обстоятельства» нашего жесткого социума. Нормальный зритель сострадает ребенку, падшим сим, сочувствует маленькой докторше, легко, с улыбкой, не стеная несущей непомерную ношу.

Без Чулпан Хаматовой в заглавной роли этого фильма просто не было бы. Ее присутствие на экране структурирует разноперый материал фильма, превращая его в высказывание, в котором невербальные смыслы более значимы, чем высказанные вслух.

Как руководитель фонда «Подари жизнь» актриса легко примеряет на себя подводные и очевидные сложности благотворительной деятельности в наших реалиях. Она знает, *про что* играет. Да, она была хорошо знакома с Елизаветой Глинкой, они перезванивались, Чулпан всегда поддерживала коллегу в тяжелые времена оголтелых нападок, рассказала, что однажды Лиза заплакала, ведь она не железная. Но не в личном знакомстве дело, даже не в абсолютном овладении скрытыми проблемами доктора Лизы способом переноса своих аналогичных проблем – нет, просто таково свойство таланта Хаматовой. Дар глубокого погружения в характер своей героини рифмуется с даром эмпатии, которым обладала доктор Лиза. Зацепка Хаматовой – из того, что мне удалось прочесть про Елизавету Глинку, – готовность заключить в объятия каждого, необъяснимая потребность в невербальном контакте. Хаматова ввела эту деталь в пластику роли. Доктор Лиза открывает объятия бомжу, уложив его дома на диване, да и всему миру, пусть он этого и не достоин. Она готова обогреть космос, как сказала про нее одна из мемуаристок.

Сценарий и фильм, ориентированные на трудовые будни Елизаветы Глинки, будто игнорируют легенду о докторе Лизе, каковая сложилась уже при ее жизни. Общественный резонанс деятельности фонда «Справедливая помощь», совсем, кстати, не однозначный, остается за рамками экрана. Граничащих с легендой/мифом проговорок я не увидела в фильме, зато пережила нечаянный фазовый переход в процессе неоднократного просмотра. В какой-то момент меня вдруг повело в сторону размышлений о природе добра в человеке, в сторону высоких понятий, о которых на экране – ни слова. Хотя именно они, высокие понятия, имплицитно складываются в идеологический контекст фильма. Этот контекст мощнее самого фильма, тот бэкграунд,

«Доктор Лиза», режиссер Оксана Карас

вне которого напряженный сюжет без единой паузы, без релакса превращается в тщательно рассчитанный прессинг – эмоциональную ловушку для зрителя.

Первый вариант сценария, решительно отвергнутый исполнительницей заглавной роли, трактовал доктора Лизу как святую. «Разве что ангельского хора не хватало», – комментирует Хаматова. Бригада сценаристов писала и писала варианты, пока не дописалась до запущенной в работу версии: хроники рутинного рабочего дня. Возможно, от первого варианта сохранилась реплика доктора Шевкунова: «Ты святая, а я говно». Да еще и знаковое имя умирающей девочки. Ева в переводе с иврита – «дарующая жизнь». И в подкорке фильма ощутим идеальный настрой первых набросков, где Елизавета Петровна была небожительницей, оказавшейся на грешной земле с высокой миссией спасать и защищать. И – обеспечить право страдающего умереть без боли.

Следователь Колесов, пущенный по следу правозащитницы волей высокой инстанции, бесконечно далек от этой гуманистической максимы. Он имеет право арестовать Елизавету Глинку по подозрению в хищении наркотика, но отчего-то медлит. Из-за ее так называемых «признательных показаний»? Да, она сломала стереотип такого рода кейсов. Открыла все карты. Рассказала все, как было. Возможно, и не раз было. И уверенно поклялась, что вечером вернет ампулы и очередная ревизия пройдет спокойно.

Следователь принимает решение повсюду следовать за подозреваемой. Он сопровождает ее в очередном визите к девочке Еве, становится свидетелем быта семьи, где мучительно умирает единственный ребенок. Мать, присев на кухне возле работающей газовой плиты, по рассеянности едва не загорается. Крики, рыдания, вызов «скорой».

«Доктор Лиза»

Следователь включается в домашний переполох, действует грамотно и оперативно. Эпизод за эпизодом, звонок за звонком. Высокий чин, приказавший Колесову взять под наблюдение Елизавету Глинку, названивает, желая услышать наконец, что гражданка под подозрением арестована. В ответ звучит односложное: «Работаю». Последний контакт майора с высоким чином станет последним в его карьере: «Состава нет», – скупо доложит он. После паузы ему будет предложено завтра же подать «по собственному желанию». Мотивировка: «Вы не захотели меня услышать».

Доктор Лиза спасена от суда и следствия благодаря прозрению следователя Колесова. Цена прозрения – его карьера. Победа, скажем так, тактическая, не стратегическая. Зло, воплощенное в мутном образе чиновника в погонах, по-прежнему занимает ключевые посты, надзирает и наказывает.

Сюжет с майором ФСКН – единственная в фильме вымышленная история. У других персонажей и связанных с ними сюжетов есть реальные прототипы, как утверждают авторы. Столкнуть лбами добро и зло с целью присудить победу добру – авторский замысел прочитывается. Эмоциональная партитура этого единоборства захватывает, как всякий поединок. И все-таки замысел остается «протоколом о намерениях».

Схематичность сюжета не перекрывается звездным кастингом фильма. Замечательные актеры заняты в маленьких эпизодах. Тут и Татьяна Догилева (бомжиха), и Елена Коренева («дама с прошлым»), и Филипп Авдеев (молодой отец), и Евгений Сытый (опять же бомж). Наконец, Тимофей Трибунцев в роли «чайника», мечтающего получить грамоту с благодарностью за борьбу с мировым злом. Стань «Доктор Лиза» телесериалом (не исключено, что так оно и будет), такой кастинг обеспечит сериалу высокий рейтинг.

На мой вкус, в полемике с собой, с первым вариантом про Лизу – святую – авторы перегнули палку, подчинившись общественной повестке. Высокие слова, высокие понятия давно редуцированы до уровня плинтуса, сложился синдром страха всяческой высоты. Типа будь проще и народ к тебе потянется. Да и впрямь зрителю не важно, что «Доктор Лиза» – проект идеологический. Что следователь, вошедший в действие как каратель и неумолимый агент злых сил, добровольно переходит в стан добра. Зло побеждает, когда добро бездействует. А в фильме оно, добро, действует 24 часа в сутки.

По данным бизнес-аналитика Сергея Лаврова, в российском прокате картина прошла скромно: на 8 ноября фильм собрал 21,3 миллиона рублей. В итоге ожидается не более 22 миллионов рублей при бюджете 72 миллиона. Понятно, что главным фактором неуспеха стала эпидемия, тут, как говорится, no comment. Мне кажется, есть еще один фактор, маркированный в коллективной подкорке как не важный, незначительный. Императив «спешите делать добро» забыт. Пылкие дискуссии о добре остались в 60-х, когда после публикации стихотворения Станислава Куняева «Добро должно быть с кулаками» в «Литературке» вспыхнул спор о качествах и свойствах добра. В перестройку Юрий Шевчук спел: «Революция, ты научила нас верить в несправедливость добра». И закрыл тему. Как раз накануне учреждения первых благотворительных фондов, при советской власти третируемых как буржуазная уловка в попытке снять социальную напряженность. Новые благотворители довольно скоро стали мишенью для сокрушительной критики. Их уличали в коллаборации с властью, изобличали как приспешников Кремля, как политиканов, набивающих карманы за счет чужого горя. Настало время присловья: «Не сотвори добра и не получишь зла». Сбивая пафос, фильм ретуширует реальный драматизм ситуации. Пусть так, но проект Оксаны Карас актуален уже тем, что дает веский повод не бояться думать об этом. ◆

Полина Барскова – Алексей Павловский

ГОЛАЯ ЖИЗНЬ

42 московский международный кино фестиваль 01.10–08.10.2020

«Блокадный дневник»
Автор сценария, режиссер Андрей Зайцев
Оператор Ирина Уральская
Художник Ираида Шульц
В ролях: Ольга Озоллапиня, Сергей Дрейден, Андрей Шибаршин, Дарья Румянцева, Ольга Гранина и другие
Студия «Сентябрь»
Россия
2020

Полина Барскова родилась в Петербурге. С 1998 года училась в США, посещала Калифорнийский университет (Беркли). Автор двенадцати книг поэзии. Ее научная работа касается ленинградской культуры 1930–1940-х. Преподаватель русской литературы в Амхерсте в Хэмпшир-колледже. За последние пятнадцать лет опубликовала многочисленные книги и статьи по культуре и литературе блокадного Ленинграда в «НЛО», «НЗ», «Сеансе» и других изданиях.

Алексей Павловский – историк, исследователь культурной памяти о блокаде Ленинграда. Аспирант факультета истории Европейского университета в Санкт-Петербурге, в настоящее время пишет диссертацию «Культурная память о блокаде Ленинграда в 1950–1980-е гг.: кино и литература как посредники и институты культурной травмы».

Полина Барскова. Поводом для нашей беседы стал фильм «Блокадный дневник», уже вызывающий самые различные, даже полярные реакции у зрителя: от благодарности и приятия до возмущения и разочарования. Этот круг и разброс мнений, его возможные причины, безусловно, являются темой нашей беседы, но также нас занимает, какой ступенью, каким этапом этот фильм становится в традиции изображения блокады, явления, как мы понимаем, предельного, пытающегося отрицать саму возможность репрезентации, однако в последнее время все чаще появляющегося на экранах. Что нам говорит обсуждение «Блокадного дневника» в первую очередь о нас же самих?

Алексей Павловский. Для исследователя культурной памяти реакция на «Блокадный дневник» не менее ценный артефакт, чем сам фильм. К сожалению, это не значит, что такой исследователь найдет для себя что-то по-настоящему новое. За последние пять лет память о блокаде стремительно скандализируется, потомки (и непотомки) блокадников заявляют исключительные права на гордость, скорбь и сопутствующую такому разделению обиду на оппонента. Аргументы повторяются, и политики памяти в них, как правило, больше, чем эстетики. Фильм Зайцева, точнее его восприятие, тут не исключение.

Что такое «Блокадный дневник»? Все зависит от того, какой «воображаемый фильм» снял для себя кинокритик. Для одних это «самое радикальное, самое горькое» высказывание о войне в последние годы: этот фильм надо показывать старшеклассникам на уроках, чтобы героический миф блокады не затмил миф блокадной трагедии и травмы. Для других «Блокадный дневник» ничем не отличается от «самой советской канонической трактовки блокады»,

«Блокадный дневник», режиссер Андрей Зайцев

нет в нем нового в изображении блокадных страданий, а неудобные политические и антисталинские моменты из жизни Берггольц упрощены и цензурированы в угоду РВИО. Третьим радостно, что все-таки не «Праздник», не «Дылда», не «Ленинград», где в трагедии «виноват не Гитлер, а кровавые сталинские палачи», а, наоборот, фильм о взаимовыручке и сохранении человеческого в бесчеловечных условиях. Четвертым тошно, что это кино о восставших из могил ленинградских «зомби», что показан «город обреченных», а не город сражающихся и живых. Пятые говорят о катарсисе ретросценария и о славном времени, когда еще была история, и об «искупительной жертве блокадников», возвышающей души и помогающей нам жить до сих пор. Шестым, вероятно, все равно.

Седьмым – то есть «наблюдателям наблюдателей», историкам, – наоборот, очень интересно. Но при этом неловко. Интересно, потому что исторический источник. Неловко, потому что для большинства критиков «Блокадный дневник» существует изолированно, как бы за пределами «большой» культурной памяти о блокаде. «Блокадный дневник» – не первый фильм о блокаде, а режиссер Зайцев – не Адам на рассвете. Отсутствие сравнительного ряда в рецензиях настораживает, а если сравнение есть, то оно пугает. Когда кинокритики в 2020 году думают, что «Дневные звезды» (1966) Игоря Таланкина – это фильм о «матерой пропагандистке» Берггольц (а не тяжкий перечень галлюцинаций женщины, принимающей призрак за живого мужа), а «Жила-была девочка» (1944) Виктора Эйсымонта передает «легкий, детский взгляд на блокаду Ленинграда» (а не посттравматический синдром ребенка, потерявшего мать, как надеялся сценарист Владимир Недоброво), это значит, что вся предшествующая традиция памятования о блокаде не

считывается, что ни критик, ни обычный зритель, в сущности, не понимают, что нового, а что старого в фильме Зайцева.

Полина Барскова. Так что же в нем нового и старого? Мы заметили, что в последнее время появилось сразу несколько фильмов, заявляющих о себе, с разной степени оправданности, как о блокадном кино, как о звеньях в цепочке попыток создавать блокадную репрезентацию. Как Зайцев воспринимает канон блокадного кино, если вообще здесь можно говорить о каноне, учитывая, что ряд важных фильмов прошлого на сегодня, к сожалению, находится в тени, в зоне невнимания? Как в «Блокадном дневнике» выстроен диалог с советским и постсоветским?

Алексей Павловский. Есть две или три идеологемы в кино о блокаде, которые зрителю стоило бы знать прежде, чем смотреть «Блокадный дневник». Знание генеалогии не мешает, даже если автор и зритель ее не осознают. В этом смысле соцреализм 1940–1980-х, кино о блокадной травме 1960–1980-х годов со свойственной ему логотерапией и «иронический» поворот 1980–1990-х – это три парадигматические нити советской памяти о блокаде, которые в постсоветское время трансформируются и обретут современные нам формы, и «Блокадный дневник» тут в конце цепи.

Советское кино о блокаде было разным. Говорить о едином каноне не следует. Соцреализм о блокаде Ленинграда, будь то сталинский, оттепельный, брежневский (опустим важные различия), подробно отвечал на вопрос «Почему мы победили?», и этот вопрос объединяет десятки кинопроектов от неснятого «Города в кольце» (1942) Козинцева и Трауберга до киноэпопеи «Блокада» Ершова в 1970-е. В советское время образ положительного героя, борющегося с внешним и внутренним врагом до победного конца под руководством партии, безусловно, центральный. В этом историческом мире целеполагание остается предельно ясным («спасти Ленинград»), внутренний мир героев, как положено квазиэпическим персонажам, выглядит одинаково (блокадник не может навредить блокаднику, а всякая жертва – добровольна), разговор о травматических последствиях войны исключен, победа герметизирует предшествующий мир страдания.

Соцреализм – один из самых живучих способов мобилизовывать патриотическое и анестезировать катастрофическое, и он жив до сих пор: стоит посмотреть фильм «Рубеж» (2017) Дмитрия Тюрина или «Коридор бессмертия» (2019) Федора Попова, чтобы в этом удостовериться. Безусловно, привычная схема, которую наследовал современный мейнстрим от соцреалистического мифа, сильно изменилась. Многие акценты усложнены, нарратив стал гибридным: не все герои хотят собой жертвовать, а гитлеровская осада и сталинский репрессивный режим (при патриотизме большинства) выглядят почти одинаковыми угрозами для протагонистов (см. «Ленинград», «Ладога», «Три дня до весны», «Спасти Ленинград»). При этом акцент на подвиге и выполнении «главной миссии» остается прежним. Говорить о том, что

«Блокадный дневник» как-то вписывается в эту псевдосоцреалистическую генеалогию, малоубедительно: речь в новом байопике Берггольц все-таки идет не о трудовом или военном подвиге, а о пути прощания и прощения человека, обреченного на «голую жизнь» внутри катастрофы. Иными словами, этот фильм куда ближе к двум следующим традициям – советской логотерапии травмы и (пост)советской «иронии».

Советское кино о блокадной травме появляется в середине 1960-х годов. В отличие от соцреализма оно отвечает не на вопрос «Почему мы победили?», а на вопрос «Как нам жить дальше после того, что с нами случилось?». Хотя это является малоизвестным фактом, но тема «блокадных после» – тема физической (да и психической) травмы и того, как жить с ней после войны, – представлена во многих советских фильмах. Что важно, начинается эта линия с непосредственного предшественника «Блокадного дневника» Зайцева – с «Дневных звезд» (1966) Игоря Таланкина, уникального примера автобиографического кино о поэте и травме (фильм снимался при деятельном участии Берггольц), этот мотив присутствует в фильме «Рабочий поселок» (1966) Владимира Венгерова и особенно ярко продолжается в фильмах «Память» (1975) Григория Никулина, «Ленинградцы, дети мои…» (1981) Дамира Салимова, «Время отдыха с субботы до понедельника» (1984) Игоря Таланкина и других картинах. Важно подчеркнуть: советское кино много рефлексировало о травматических последствиях, однако за редким исключением авторы не считали, что блокадная или военная травма – это что-то unmanageable, что-то, что нельзя после многих лет боли компенсировать новым положительным смыслом («зачем жить дальше?»). Рецепт был гуманистически прост: травмированного человека надо жалеть и любить – и тогда он станет сильнее, боль не пройдет, но жизнь продолжится.

В этом смысле «Блокадный дневник» Зайцева как нарратив о внутреннем кризисе блокадницы, которая не хочет жить после смерти мужа, не придумывает ничего нового, ничего такого, чего уже не было сказано в «Дневных звездах» Таланкина: что тот, что другой фильм следуют оригинальной концепции «Дневных звезд» Берггольц, что «выше любви человеческой <…> к родной земле, к человеку, к женщине или женщины к мужчине, – выше этого ничего <…> изобрести нельзя», и отец Ольги – будь он в исполнении Андрея Попова или Сергея Дрейдена – своим монологом пробуждает травмированную дочь к новому смыслу в катастрофическом мире – помогать людям, своим словом вдохновлять тех, кто слабее.

Впрочем, со своим наследованием советской логотерапии «Блокадный дневник» оказывается в поразительном одиночестве: «Дылда», так погруженная в рассказ о травме при нежелании показывать блокадные патологии в деталях, говорит о травматическом «иронично». Суть фильма Балагова ведь не только в том, что человеку нужен человек, а в том, что одна травма провоцирует другую и заявки на очищение и надежду, как в конце «Блокадного дневника», нет. В то же время

«Блокадный дневник»

«Блокадный дневник» – плоть от плоти «иронического повествования», как его понимал литературовед Нортроп Фрай: если и показывать блокаду, то как гротеск, «ад несвободы», «демонический мир», где все герои, как ни бейся, обреченные заложники, которых обстоятельства или насилие власти делают только хуже – в какой-нибудь извращенной форме соцреализма мать, скармливающая одного ребенка другому под лозунги о победе над врагом, может, и выглядит частью единого «блокадного тела», но «Блокадный дневник» показывает блокаду иначе, как атомизированную жизнь вне государства и его тела, где с людьми происходят чудовищные изменения.

Банальная новизна «Блокадного дневника» в том, что, в отличие от других постсоветских фильмов, он вообще концентрируется только на «смертном времени» зимы 1941/1942 годов. Подлинная новизна в том, что он впервые с такой старательностью показывает «голую жизнь» блокады. «Голая жизнь», воспользуемся концептом философа Агамбена, наступает тогда, когда во время катастрофы государство-суверен-левиафан (подчеркните понравившееся) предоставляет человека самому себе на выживание и смерть. Он никому не нужен. Свобода его страшна. Пока соцреалистическая традиция билась насмерть, чтобы показать, что у блокадного субъекта – в условиях голода, холода и обстрелов – есть советская идентичность, всеобщая солидарность и целеполагание «спасти Ленинград», элементы такой иронической оптики стали появляться уже в позднем советском и раннем постсоветском кино. В «Пяти днях отдыха» (1969) Эдуарда Гаврилова главная героиня-дистрофик медленно умирает на протяжении всего фильма, юный солдат своей любовью пытается привести ее в чувство, однако ничто в открытом финале не указывает на то, что

«Блокадный дневник»

они выживут и что им кто-то поможет; «Соло» (1980) Константина Лопушанского и «Красный стрептоцид» (2002) Василия Чигинского и Сергея Снежкина – истории обреченных интеллигентов (блокадных филологов ли, музыкантов), никому не нужных, не способных выжить в одиночку, государству «мало полезных». «Блокадный дневник» хорошо вписывается в «иронический поворот», огромным причудливым швом пришивая себя к традиции советской логотерапии, утешающей зрителя, напоминая о новом смысле для разрушенной жизни.

Как нарратив «Блокадный дневник» предлагает нам мало нового. При всей кажущейся визуальной новизне фильм опять же следует ранее известным, уже опробованным приемам, которые он заостряет. По мере просмотра возникает ощущение, что «Блокадный дневник» – это «Соло» Лопушанского, доведенное до абсолюта новым гримом и компьютерной графикой, с той же ледяной бесприютностью, заснеженными комнатами разбомбленных домов, горящими окнами, обреченным героем, фантазирующим, засыпая смертным сном в сугробе… Что касается перехода от блокадного квазидокументального реализма к пространству макаберного воображения, то и этот прием присутствовал задолго до «Блокадного дневника»: сцена с замороженными трупами блокадников, катающимися на карусели в зоопарке в фильме «Дневные звезды», яркое тому подтверждение. То, что вызывает у кинокритиков восторг, а именно переход от ужасов блокадной действительности в спасительно-ностальгическое пространство сна-фантазии, и вовсе является клише, которое появилось в фильме «Жила-была девочка», а потом многократно использовалось в «Зимнем утре» (1966) Николая Лебедева, «Дневных звездах», в телевизионном фильме «Вальс» (1969) Виктора Титова, даже в «Ижорском

батальоне» (1972) Геннадия Казанского, пока, вероятно, не исчерпало себя как прием.

Полина Барскова. Приятие или, наоборот, отторжение эстафеты предыдущих киноопытов блокадной репрезентаци, то, как Зайцев встраивается в традицию, – очень важная тема, но другой, равно важной, является, на мой взгляд, собственная, оригинальная заявка авторов фильма, из какого материала они строят свою версию событий, как создают свой рассказ и свой показ.

Прежде всего следует сказать, что фильм берет за основу ряд текстов различной жанровой природы: поэму Берггольц «Твой путь» (1945), повесть «Дневные звезды» (1959), ее блокадный дневник, который был лишь недавно опубликован в Петербурге, но также фрагменты других блокадных дневников. Текстовая составляющая фильма глубоко коллажна и разнообразна по своей жанровой природе, здесь происходит постоянное нарративное мерцание между документальным и вымышленным, между рассказами о себе и другом, других. Авторы сложили свой блокадный дневник из множества блокадных текстов методом cut-and-paste, используя композитную блокадную историю Берггольц как ось для нанизывания разных фрагментов из историй и впечатлений множества блокадников. Эффект несколько озадачивает: с одной стороны, получается блокадный гипертекст, где заметны, узнаваемы наиболее выразительные (то есть пугающие, останавливающие воображение) моменты из многих текстов, но именно эта мозаичность отвлекает, вызывает сомнение в аутентичности, сингулярности центрального повествования-пути. Возникает ощущение, что автор/режиссер, столкнувшийся с массивом блокадного материала, пытается передать его зрителю весь и одновременно, что опять же приводит к эффекту дайджеста; происходит колебание: изображается ли для нас одна блокадная судьба или это попытка фильма вместить все судьбы сразу, что все же труднодостижимо в столь камерном повествовании?

Совсем другой, как мне кажется, выигрышной стороной рассказа в фильме является соединение разных временны́х пластов (тут Зайцев следует за Берггольц): настоящее блокадного пути соединяется с прошлым, с воспоминаниями о детстве, побегами туда, а также с побегом героини в мир отца, где ей все же удается отогреться. Это побег из мира, где все человеческое нарушено, в мир семейный или в мечты и воспоминания о таком мире. Исследование того, как Берггольц производит работу памяти в травматическом тексте, позволяет Зайцеву добиться сильного эффекта: разные временны́е пласты (буквально из-за цветового и светового различия) подсвечивают друг друга, придают друг другу новые значения. Именно в такой подсветке памяти может показаться, что «мысль семейная» особенно важна для этого блокадного дневника: пережив смерть мужа, эта героиня истории стремится к отцу, в пути согреваясь воспоминаниями о близости к матери. Любопытно, что одним из элементов этого пласта памяти и детства

является молитва о Чуде: именно о таком, которое происходит в блокадном настоящем, причем молитва эта, как текст, производимый героиней, соединяется со звучащим поэтическим обращением-присягой Берггольц к советской Родине-матери, которая спасет и защитит. Так в фильме воссоздана ткань сложной блокадной идентичности, ткань дневникового письма, где слова молитвы зачастую находили место на одной странице со словами уверенности в помощи партии.

Вообще в фильме ощущается попытка примирять, утверждать возможность сосуществования разных нарративов и версий истории: о блокаде как героическом событии, триумфе советского патриотизма (на это, например, может указывать голос самой Берггольц, читающей в конце стихи, обращенные к Советской Родине) или как о преступлении против человечества, против человечности, в первую очередь преступлении нацистском (для этого нам показан вводный эпизод), пристальное изучение гуманицида. Предстает ли здесь *человек блокадный* героем или жертвой? Или происходит поиск срединного, гибридного пути, пытающегося соединить разные взгляды? Для ряда критиков недостатком фильма является мало проявленная история блокады как провала функционирования советской власти, о чем, кстати, сама Берггольц пишет в своем дневнике с предельными ясностью, гневом и отчаянием («Я не знаю, чего во мне больше – ненависти к немцам или раздражения, бешеного, щемящего, смешанного с дикой жалостью, – к нашему правительству. Этак обосраться! Почти вся Украина у немцев – наша сталь, наш уголь, наши люди, люди, люди!.. О, как я боялась именно этого! Та дикая ложь, которая меня лично душила как писателя, была ведь страшна мне не только потому, что мне душу запечатывали, а еще и потому, что я видела, к чему это ведет, как растет пропасть между народом и государством, как все дальше и дальше расходятся две жизни – настоящая и официальная»). В этом смысле можно предположить, что Зайцев пытается делать фильм *внеполитический*, хотя и это, конечно, уже само по себе является политическим выбором.

Алексей Павловский. Безусловно. И я хотел бы заострить эту мысль – нарратив о Берггольц в «Блокадном дневнике» максимально *деполитизирован*. Он вытащен из свойственных самой героине идеологем. Авторы не захотели или не смогли воспринимать ее как сложное составное: с одной стороны, как соцреалистического писателя, для которого героизм, трагедия и экстаз неразделимы, с другой – как человека, считавшего, что в блокадном Ленинграде царствует «власть обидчиков», а сталинский режим враждебен советскому человеку. Говорить о травме и «блокадных после» Берггольц и вовсе не приходится, и это делает нарратив несколько герметичным.

«Блокадный дневник» – это фильм-житие, и, как всякая агиография, он упрощает и уплощает полновесную жизнь «святого». Да, мы видим яркую попытку мифологизировать Берггольц как «морального свидетеля» катастрофы, носителя «голой жизни», донести этот

«Блокадный дневник»

устрашающий смысл. При этом современный байопик опускает массу контекстов, которые были актуальны в 1960-е годы в тех же «Дневных звездах» Таланкина, когда кино – пусть и безуспешно (из-за цензуры) – пыталось показать напластование множественных идентичностей поэта. Вот Берггольц – ярая коммунистка. Вот она – христианка. Вот – блокадная мученица и жертва сталинских репрессий. Вот – человек с противоречивой личной жизнью.

При таком обилии ракурсов жизнь Ольги Берггольц заслуживает многосерийного фильма на Netflix, но «Блокадный дневник» проще. В сухом остатке «Блокадный дневник» – это квазирелигиозная рецепция поздней Берггольц конца 1950-х, где коммунистическая компонента и сожаления о разрушенной сталинизмом советской утопии опущены, а христианский мотив детской мольбы-молитвы выпячен. Вполне вероятно, что режиссер и не ставил никакой задачи показать нам «новую», «более сложную» Берггольц (героиня фильма тут довольно пассивный персонаж-наблюдатель – скорее оптика, через действующее лицо), но претензия висит в воздухе. И эту творческую задачу, вероятно, будет решать уже другой режиссер.

Полина Барскова. Несколько раз в нашей беседе возникает мысль, что фильм, возможно, выиграл бы, если б отказался от приема комментировать визуальный ряд фрагментами из дневников. В конце концов, в первую очередь речь идет о блокадном взгляде, блокадном зрелище, которые совершаются, конструируются сегодня – и это задачи огромной сложности. Итак, как же выглядит эта блокада?

Одна из главных претензий к фильму – то, что критики называют шокирующим эстетством при изображении блокадного города. Возникает ли этот дискомфорт современного зрителя как реакция на его

«Блокадный дневник»

нежелание представлять себе блокадный город вообще? Расставаться с мифологическим обликом брутального, страдающего города, созданным десятилетиями советской репрезентации? И очень важное, интересное: как соотносится облик блокадного города в фильме с тем, как его воспринимали блокадники? Следует сразу сказать, что образ города «прекрасного и чудовищного одновременно» – это одно из центральных общих мест блокадных свидетельств (вот, например, как его формулирует филолог Евгеньев-Максимов: «И так велик был контраст между величавым спокойствием, разлитым в мире природы, и ужасом, который навис над миллионным населением Ленинграда, что иногда казалось, что все происходящее является дурным сном, каким-то отвратительным кошмаром. Увы, этот дурной сон, этот отвратительный кошмар был самой реальной действительностью»). Именно контраст между красотой города и ужасом того, что в нем происходило, поражал свидетелей, и, вероятно, именно он сегодня производит *трудное* впечатление на современных зрителей фильма.

Удается ли авторам адекватно воссоздать этот контраст? Мне показалось спорным решение показать здания города сродни городскому пейзажу, который должен разрушаться по ходу компьютерной игры: это именно «однообразная красивость» нехитрого компьютерного дизайна, в то время как блокадный городской пейзаж был странен, разнообразен, непредсказуем, руины настоящие в нем перемежались с руинами искусственными, камуфляжными. Вообще, воссоздание облика блокадного города, как мне кажется, оказывается одной из главных проблем для кинематографиста, выбирающего эту тему, именно здесь ошибки безжалостно выдают недодуманность концепции блокадного пространства. Еще одна немедленно возникшая реакция/

ламентация зрителей: переклички, как нам здесь показывают блокадный город, с арсеналом фильма ужасов. И тут возникает сложный вопрос: каким образом город в воистину ужасном историческом положении в репрезентации должен, может отличаться от ужаса воображаемого, приготовленного и клишированного сотнями киноверсий в этом жанре?

Алексей Павловский. При всех спорных моментах визуальная часть и актерская игра – самое важное и новаторское в фильме, а не нарратив. «Блокадный дневник» – это фильм, который следовало сразу снимать для VR, чтобы зритель мог надеть шлем и оценить бесприютную атмосферу того, что он видит вокруг, посмотреть на съедающий себя город-голод, выжженный город-лед.

Автор инвестировал не столько в сюжет, сколько в блокадную мозаику-азбуку – набор кадров-монограмм, созданных для того, чтобы их нельзя было «развидеть». Ледяная пещера разбомбленного жилья, мертвая старуха в стеклянном шкафу вместо гроба, мумия-пеленашка, съезжающая по лестнице на санках. Мы воображаем прошлое не только рассказом, но и показом. Что мы хотим помнить, какая нам нужна киноблокада? Оттепельные клише с солдатом, щедро отдающим блокаднице хлеб с консервами, или кадр обезумевшего человека, жующего кожаную перчатку сидя в сугробе? Каждый выбирает сам, но культурная память приращивается конкуренцией таких монограмм. И если автор считает, что показать блокаду «буквально» – это показать ее как трагический гротеск, то это право – его.

И тут встает вечный вопрос кино о блокаде: «как играть голод?» Это странно, но похоже, что Зайцев первый, кто подошел к этому вопросу со смертельной серьезностью. В советское время, быть может, за исключением «Пяти дней отдыха», «Соло», «Мы смерти смотрели в лицо», этот вопрос мог вообще не стоять, голод не получал особого актерского воплощения. Во время съемок «Зимнего утра» режиссер Николай Лебедев объяснял Тане Солдатенковой, что она играет девочку, способную потушить сто фашистских зажигалок, а не терзающуюся из-за хлебной крошки. Режиссер Зайцев идет по другому пути и объясняет Ольге Озаллапине, что она должна играть человека, который хочет умереть. Разница налицо.

Что значит «играть человека, который хочет умереть»? Это значит привить себе блокадную речь, «голую речь», речь и поведение человека, зажатого в угол, человека на грани, что скрывать, психически ненормального. Это речь, которая не передает смысла, только эмоцию или ее отсутствие, речь, складывающаяся из молитвы-умаливания, воплей, проклятия, причитания, молчания. Это речь, которая постоянно повторяется и замыкает круг. Именно поэтому так легко различать в «Блокадном дневнике» речь голодных и речь сытых: примечательные диалоги могильщиков в духе *«Даш, Даш, а дашь?», «Вот с Кировского и лапай»* здесь прямо наследуют тропу блокадной сексуальности как чего-то отталкивающе монструозного

на фоне потерянной женственности (мотив, который Берггольц в свое время ярко показала в послевоенном уже рассказе «Блокадная баня»).

«Недодуманность концепции блокадного пространства…» Я предпочту возразить: любое пространство в кино является самоценным знаком. У кино нет никакой реальности, кроме собственной. Может ли кино, скажем, реконструировать «подлинный» блокадный госпиталь? Есть блокадные госпитали, где бравые солдаты выздоравливают под песни детей («Садись рядом, Мишка!»), а есть те, где хирург ампутирует им ноги и копошится во внутренностях под стоны умирающих («Красный стрептоцид»). В «Блокадном дневнике» госпиталь – это символическое пространство, где отец лечит дочери душу. Все это образы, у которых нет однозначного референта, а с эффектом документализма – «а теперь мы покажем вам истинный блокадный город!» – художественное кино может только играть.

Несмотря на проколы в компьютерной графике и закадровый голос автора, невероятно отвлекающий от происходящего на экране, такой необъяснимый эффект документализма иногда возникает. В сцене с братской могилой, когда грузовик с Берггольц отъезжает и могильщик крюком тянет труп, возникает эффект хроникального. Он неприятен, дискомфортен, но может ли он быть другим?..

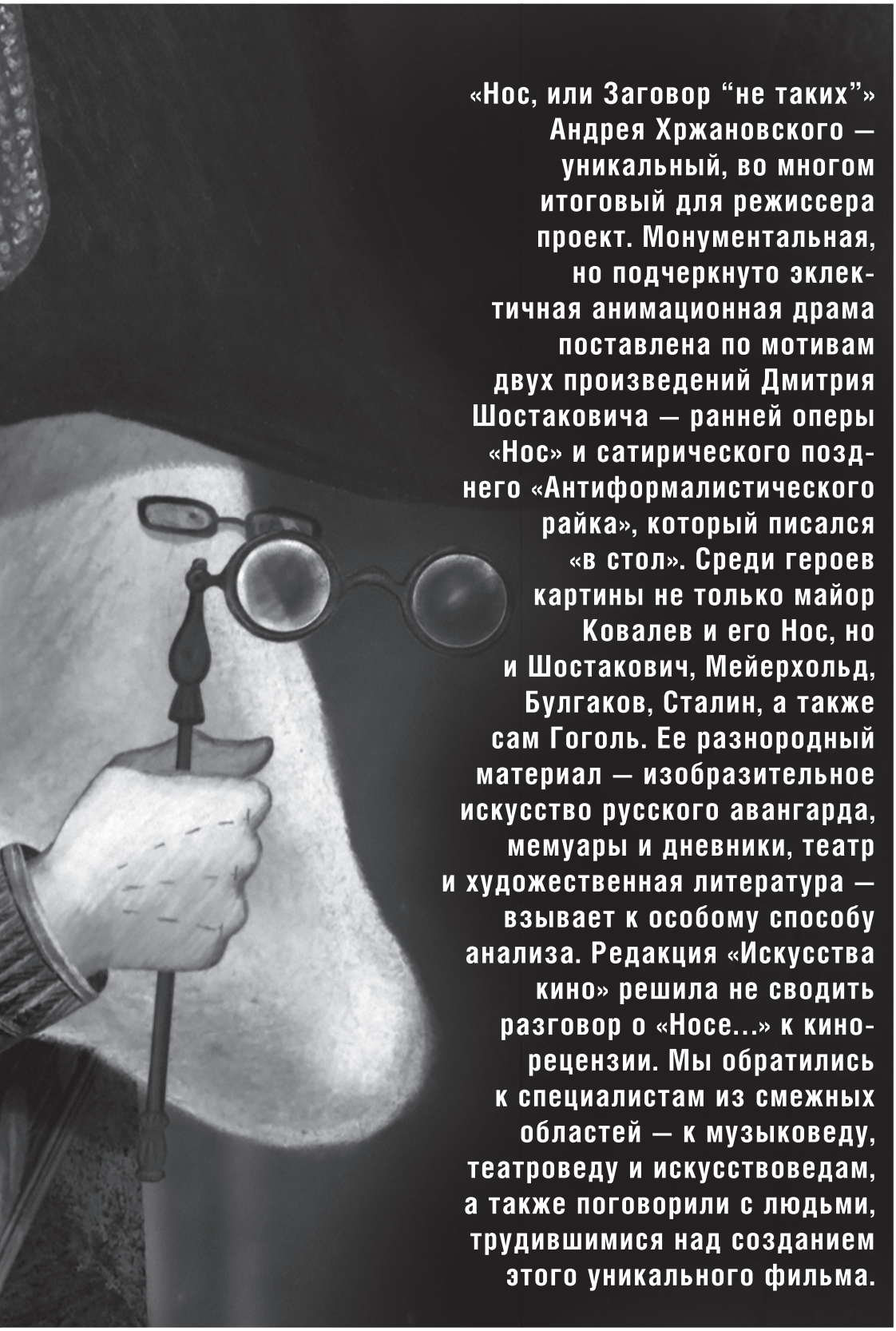
Полина Барскова. Для меня основное из достижений фильма – то, что он пытается смотреть на *блокадное* прямо, не отворачиваясь, как это делают по самым разным причинам, допустим, «Дылда», которая в итоге оказывается вообще «не о том», оказывается подменой, там совсем другая повестка, или боевики, где атлетические положительные герои опережают атлетических злодеев в гонке за мифологизированной победой. Зайцев в самом деле обращается к блокадному материалу, к архиву текстов и образов, он действительно пытается решать задачи, кажущиеся сложно или почти не решаемыми. Пусть отчасти слишком буквальная, отчасти наивная, его версия утверждает: о такой истории можно пытаться говорить сегодня напрямую. Для меня работа, заслуга этого фильма заключается уже в том, что авторы все же отваживаются зайти в «блокадную комнату», показанную в «Русском ковчеге» Сокурова.

Алексей Павловский. Но и это движение я хотел бы уточнить вопросами: зачем, для чего, чему нас это может научить? Зачем нам идеальная картинка блокадного ужаса? К чему нам – зрителям «Блокадного дневника» – этот постапокалиптический парк аттракционов с карточками в оторванной руке и горячими молитвами дистрофиков, мало отличимыми от воплей и причитаний: чистилище, из которого все, кто «хорошо» страдал, выйдут святыми? Это не персональный вопрос режиссеру Зайцеву, а главный вопрос о репрезентации блокады Ленинграда – к чему нам патологическое или «гламуризированное» любопытство к этому катастрофическому времени? Пока читатель отвечает на вопрос, на который у меня нет ответа, все же отдадим

автору должное: он, как минимум, от невыносимого зрелища, да, я тоже считаю, не отворачивается.

Прошлое помнят жанрами. Но в современном кино о блокаде жанр перевешивает прошлое. Пока современные режиссеры обогащают память о блокаде условностями иронической комедии, мелодраматического детектива или фильма-катастрофы, Зайцев работает с блокадными источниками. Ему важно интерпретировать сам материал, а не играть с новым жанром в шаблонных декорациях блокады. При всем желании зрителей воспринимать «Блокадный дневник» как фильм ужасов это говорит только о том, что люди хорошо разбираются в фильмах ужасов, но не в блокадных дневниках.

Чему «Блокадный дневник» может научить будущих авторов, так это старой дискуссии, как глядеть на страдания других. Что предпочтительней? Делать художественную версию «Алиментарной дистрофии и авитаминозов» и переснимать жуткую хронику освобождения концлагерей? Искать остранения и метафор, плодить рисованных евреев-мышей и нацистов-котов, как Арт Шпигельман в «Маусе»? Принципиально не показывать ничего, как Клод Ланцман в «Шоа», но верить, что зритель вообразит главное за заплаканными лицами выживших? Идеального рецепта здесь нет, а мораль и эстетика неотделимы. И кто тут сможет предугадать, что вырастет из «Блокадного дневника», его монструозной обледенелой ветки? ◆



«Нос, или Заговор “не таких”» Андрея Хржановского — уникальный, во многом итоговый для режиссера проект. Монументальная, но подчеркнуто эклектичная анимационная драма поставлена по мотивам двух произведений Дмитрия Шостаковича — ранней оперы «Нос» и сатирического позднего «Антиформалистического райка», который писался «в стол». Среди героев картины не только майор Ковалев и его Нос, но и Шостакович, Мейерхольд, Булгаков, Сталин, а также сам Гоголь. Ее разнородный материал — изобразительное искусство русского авангарда, мемуары и дневники, театр и художественная литература — взывает к особому способу анализа. Редакция «Искусства кино» решила не сводить разговор о «Носе...» к кинорецензии. Мы обратились к специалистам из смежных областей — к музыковеду, театроведу и искусствоведам, а также поговорили с людьми, трудившимися над созданием этого уникального фильма.

РАЗНЫЕ МИРЫ ОДНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

Участники съемочной группы о работе над фильмом

Беседовала Мария Терещенко

«Нос, или Заговор “не таких”»
Авторы сценария Юрий Арабов, Андрей Хржановский
Автор музыкальной композиции по произведениям Д.Д.Шостаковича и режиссер-постановщик Андрей Хржановский
Эскизы: Марина Азизян
Художники-постановщики Марина Азизян, Александра Павлова, Александр Храмцов, Варя Яковлева, Александр Боим, Анастасия Сэмбон, Михаил Тумеля
Художники-аниматоры Фазил Гасанов, Дмитрий Иванов, Лидия Маятникова, Екатерина Рыкова, Алла Соловьева, Анастасия Сэмбон, Наталья Федосова, Александр Храмцов, Михаил Тумеля, Степан Бирюков, Андрей Волошин, Евгений Фадеев, Алена Гутман, Наталья Марченкова, Екатерина Бойкова, Александр Панов, Максим Новиков, Светлана Зуева, Ольга Ли
Художники Залина Бидеева, Лейсан Искандарова, Мария Коржова, Александра Павлова, Анастасия Торопова, Елизавета Хломова, Анна Швейгольц
Оператор-постановщик Игорь Скидан-Босин
АНО ДПО Школа-студия «ШАР»
Россия
2020

Варвара Яковлева, *художник-постановщик, раскадровщик*

Я выпустилась из ВГИКа в 2013 году, и нас с однокурсницей Сашей Павловой взяли на «Нос…» рисовать раскадровку[1]. Оказаться на проекте Андрея Юрьевича было слишком неожиданно. Во ВГИКе на госэкзаменах мне попался билет, где я рассказывала о его творчестве и влиянии на анимацию. Художником-постановщиком проекта была Марина Цолаковна Азизян, в своих эскизах она раскрыла настроение фильма. Эскизы меня поразили. В какой-то момент Марина Цолаковна ушла с проекта, и тогда Андрей Юрьевич предложил нам с Сашей стать постановщицами. Это было большим риском с его стороны, потому что мы только что закончили институт, но такой у него был подход на этом фильме: брать молодых. И мне кажется, что это отразилось на кино: оно получилось очень молодым.

Первое время, наверное, пару лет, я пребывала в иллюзии, что я что-то придумываю и решаю сама: Андрей Юрьевич гениальный режиссер, потому что он дает это ощущение свободы, будто ты на что-то влияешь. И чувствуешь себя важной персоной, готов сделать для фильма буквально всё. Но с опытом приходит понимание, что на самом деле всем руководит Андрей Юрьевич. Незримо. Даже те идеи, которые, как кажется, ты вложил в фильм сам, оказывается – потом вполне это осознаешь, – когда-то были им произнесены и сформулированы, что он тебя ко всему подтолкнул.

1. Раскадровка – покадровое изображение основных элементов движений персонажей, иногда вписанных в фоны. Является следующим после сценария этапом работы над анимационным фильмом. – *Здесь и далее примечания Марии Терещенко.*

Он вообще удивительно работает. За полгода до премьеры у нас было совершенно другое кино. И он экспериментировал с уже готовым материалом, создавая вот эту сложную структуру. Очень интересно было наблюдать, как он перелопачивает весь материал, собирая из него тот коллаж, который вышел в итоге. Он взял аниматик[2], который делали много людей, все перемешал, и… в общем, это была магия.

Шесть лет с Андреем Юрьевичем были для меня не то что работой, а скорее развитием и учебой. Андрей Юрьевич постоянно вливал в меня какие-то знания, расширял мой кругозор. Когда я только пришла работать на студию, я вообще ничего не знала, хотя и выпустилась из ВГИКа, а перед тем из художественного училища. Думаю, режиссеру было тяжело со мной, потому что через пару месяцев он сказал: вот тебе две недели за счет проекта и иди самообразовывайся. Я пошла домой слушать музыку и читать книги, чтобы хоть чуть-чуть ориентироваться в нужных вопросах.

Потом Андрей Юрьевич постоянно брал меня в театры и на концерты, направлял, что читать и что смотреть. Каждый день было интересно. Я столько по театрам походила, как никогда в жизни… А спустя несколько лет начались уже столкновения по поводу мнений. Что интересно и важно в общении с Хржановским – ему можно высказывать свое мнение. Мы иногда спорили, хотя, казалось бы, даже смешно: кто с кем спорит. Но мне важно было сохранять какой-то свой взгляд. В общем, эта работа колоссально меня изменила.

Был такой момент… Работа над «Носом…» близилась уже к завершению, мне нужно было сдавать два своих фильма в Минкульт. А я даже толком не приступала к одному из них: все ждала, когда мне Андрей Юрьевич даст паузу. И в какой-то момент говорю: «Всё, до свидания, я завтра не приду, мне нужно свое кино делать». Он: «Как не придешь? Нет, надо сейчас делать эпизод про убийство Зинаиды Райх». Я такая: «Как эпизод? Какой эпизод?» Совершенно ниоткуда он возник, мы «мучали» его две недели, и меня все это время рвало на части, от меня искры летели – так мне не хотелось его делать. А в это время меня, будто тетиву, оттягивали, чтоб потом выстрелить. И работа над собственным фильмом пошла как по маслу. Так что всё к лучшему, всё не просто так. Кстати, эпизод про убийство Зинаиды Райх в том виде в итоге не вошел в фильм.

У Андрея Юрьевича был коллажный подход: я имею в виду не в одном кадре, а когда весь фильм создается как полифоническое произведение. Удивительно, как все это многообразие сложилось в единое целое. Все переходы из одного мира в другой обыграны, поэтому разные фрагменты не вызывают диссонанса. Зритель просто погружается в картину, как в сон, и не возникает вопроса, почему вот этот персонаж выглядит иначе, чем мы его видели несколько минут назад. Атмосфера, созданная оператором Игорем Скидан-Босиным, играет важную роль. Ну и конечно, компоуз[3] с цветокоррекцией многое выровняли, собрали в единое целое.

2. Аниматик – следующая за раскадровкой стадия, когда нарисованные элементы движения монтируются в видеофайл с наложением чернового звука, в результате чего получается своего рода эскиз фильма.

3. Компоуз, или композитинг, – один из финальных процессов работы над анимацией, который может включать множество подпроцессов, в том числе наложение слоев, создание спецэффектов и пр.

Основу художественного решения заложила Марина Цолаковна Азизян в своих эскизах: настроение, атмосферу, все, что нужно. Но мы, конечно, иногда отступали от ее эскизов, многое приходилось разрабатывать с нуля, так как работа шла параллельно и какие-то эпизоды рождались в процессе. Плюс в фильме много цитат. Там и Шагал, и Малевич, Филонов, Федотов, я сейчас даже не смогу вспомнить всех художников, на чье творчество мы опирались. У меня слом был, когда мы продолжительное время работали с плоским изображением, ориентировались на лубок, в «сталинских» эпизодах этого много, а потом бах – XIX век и нам нужно работать с объемом, фактурами. Ломка у меня была в начале. Потом приспособилась к тому, что художественное решение подчиняется каждому отдельному эпизоду. И в этом было так много свободы – что нам не нужно тянуть один подход через весь фильм. У нас даже персонаж менялся, переходя из одного эпизода в другой.

Поиск центрального персонажа – майора Ковалева – был мучителен. Сначала Андрей Юрьевич давал нам эмоциональные каталоги разных актеров, это было семь лет назад, плохо уже помню. Был даже Хью Лори, который играет Вустера в английском сериале «Дживс и Вустер»! Было много вариантов, в итоге приняли вариант Саши Павловой. Но главные герои здесь не конкретно Булгаков или Шостакович и уж тем более не Ковалев. По мне, главный герой фильма – интеллигенция. И главная тема – столкновение интеллигенции с властью.

Александра Павлова, *художник-постановщик, раскадровщик*

Розовый Гоголь
Зеркало притемнить.
Упал холодный нос…

Это не попытка хокку, это мои правки с уже почти самого последнего сеанса цветокоррекции фильма Андрея Юрьевича Хржановского «Нос…», на котором мне посчастливилось работать последние семь лет.

Я пришла на проект осенью 2013 года, сразу после ВГИКа (училась в мастерской Сергея Александровича Алимова на художника-постановщика анимационного фильма). А до этого у меня была мечта (именно мечта, практических шагов я предпринять на тот момент не успела) поступить после института в студию «ШАР» и учиться режиссуре у Андрея Юрьевича. Потому что меня очень привлекала свобода его киноязыка, в том числе технологическая, когда рисованное изображение свободно перетекает в перекладку[4] или даже киносъемку и обратно. Как график я всегда работала в смешанной технике, «смеш. техника», как пишут в каталогах, она же – «смешная» и самая любимая. Очень дорог мне такой коллажный подход, и когда я видела его воплощенным на экране, испытывала редкое чувство внутреннего согласия – «да, так и должно быть». Итак, хотела поучиться, а пришла работать… что и стало моей учебой, конечно. Считаю проект «Нос…»

4. Перекладка, или перекладная анимация, – анимационная техника, предполагающая покадровое движение вырезанных из бумаги или картона элементов и фигур.

своим вторым университетом: мы работали с таким материалом и такими идеями, к которым нужно тянуться, до которого нужно постоянно дорастать.

Самым сложным было понять, чего режиссер хочет в данном конкретном эпизоде. Он не давал нам дотошных указаний, призывая к сотворчеству и той самой свободе, которой обладает сам. Но ведь все должно быть подчинено единому замыслу… это как играть в оркестре свою партию – вести ее нужно по указаниям дирижера. Когда долго не получалось нарисовать то, что нужно было Андрею Юрьевичу в кадре, он мог принести большой альбом Джотто и сказать, что ему нужно «вот так». Но чтобы сделать так, нужно было, конечно, уродиться гением в Италии много сотен лет назад! Непросто было принять и срок проекта. Оказывается, устать можно и от самой интересной работы, тем более что в анимации немало рутины. Но тут опять же спасала смешанная технология: к каждому новому эпизоду я приступала как к работе над новым короткометражным фильмом. Здорово было менять компьютерную графику на живопись темперой и обратно.

Простых этапов в этой работе для меня не было, но были самые счастливые – они связаны уже с этапом воплощения, работой не над аниматиком, но над фильмом. Поиски и сомнения позади, а под руками отобранный материал, теперь только вперед… В сотрудничестве с аниматором нарисованное тобой и другими начинает жить, двигаться. От этого наивного восторга неофита несколько лет производства меня не отучили.

Мои любимые эпизоды из тех, над которыми работала я, – это экстерьеры Санкт-Петербурга. Сцены пробега майора Ковалева по Невскому проспекту, фантасмагоричная «Золушка» Россини, звучащая над ступенями Казанского собора, прогулка Носа в Летнем саду, пожар памятника на Неве… Начинала я не с чистого листа – был эскиз Марины Цолаковны Азизян летящих в небе над Казанским собором носов, был подробно разработанный аниматик пробега по Невскому проспекту, который делал Александр Храмцов. Но все равно многое и очень многое нуждалось в разработке. Однажды наш художник Лиза Хломова принесла мне подарок – репринтное издание панорамных гравюр Невского проспекта Василия Садовникова, которые были сделаны им в 1830–1835 годы: «Лежало на даче, вдруг пригодится». Пригодилось – не то слово! Часть этих гравюр, конечно, публиковалась и в других книгах, посвященных времени Гоголя и Пушкина, но формат и количество этих репродукций оказались для меня бесценными, они стали основой многих композиций в фильме. Действие оперы в нашем кино происходит одновременно в разных временах, и удержать при этом целостность повествования было важной задачей. Единое пространство Петербурга помогало в ее решении… Мне повезло побывать там накануне работы над эпизодом «Ковалев бежит по Невскому проспекту», я «побегала» его маршрутом, сделала какие-то фотографии. Нет, впрямую ими я не воспользовалась, но ощущения постаралась

передать. Вот с кем-то сталкиваешься, вот в тумане видны какие-то ворота, вот решаешь сократить путь, но лишь удлиняешь его, делая крюк через набережную. А над всей твоей суетой – серое небо Петербурга. Думаю, что без этих живых впечатлений я бы не справилась.

Вообще, трудность или легкость воплощения чего бы то ни было непредсказуемы. Например, в сцене, где Ковалев пытается прикрепить беглый нос обратно на свое лицо, он сидит за столом. На столе натюрморт. Его Андрей Юрьевич попросил изобразить на основе натюрмортов с картин Павла Федотова. Все, казалось бы, элементарно. А тем не менее переделок, уточнений, дополнений в эту нехитрую композицию я вносила больше, чем в масштабные сцены с толпами персонажей. Стакан, графин, платок, подсвечник – эти «герои» проходили строжайший кастинг, на экране остались только самые лучшие и необходимые. Наверное, это одна из особенностей анимации в принципе: всё в кадре, на первом или на заднем плане, будь то майор Ковалев, город Петербург или перо в чернильнице, – всё это персонажи со своим характером, который надо разработать. Пусть даже и суть этого характера состоит в незначительности изображаемого.

Для меня лично «Нос…» – размышление о духе непреходящего новаторства, о том измерении времени, в котором на равных существуют Джотто, Федотов и Малевич. И о том, что мы в это измерение лишь стремимся, оно никогда не в прошлом, но всегда – впереди.

Александр Храмцов, *художник-постановщик, художник, аниматор*

Я делал раскадровку нескольких эпизодов: в основном с цирюльником. Там, где он по городу бегает, пытаясь избавиться от узелка с носом. Потом эпизод с майором Ковалевым, который носится в поисках носа. Был художником-постановщиком эпизода «Утро цирюльника», где он просыпается и зрители смотрят на это из зала. Потом один из этих эпизодов – «Бегство цирюльника» – я доделывал уже полностью, как художник и как аниматор. Это стало возможным, потому что Андрей Юрьевич решил использовать в фильме разные техники, и мой кусочек был сделан в технике «анимация тушью и кистью по бумаге».

И это была прекрасная работа, потому что я испытал забытое ощущение волшебства. Когда я только учился анимации и мы делали эти простые упражнения: мячик прыгает, маятник качается… – рисуешь, рисуешь, кадр за кадром, потом снимаешь – и рисунок ожил. Это чудо… Правда, я давно уже работаю как художник и анимацию не делаю. А тут очень рад был возможности пошевелить персонажа.

Все, конечно, немножко делал «на коленке». И поскольку не было возможности соорудить дома многоярусный станок с подсветкой[5], я просто рисовал на бумаге последовательность фаз. Даже без штифтов[6]. Когда делаешь на кальке со штифтами, то накладываешь листы один поверх другого и видишь, куда рисунок движется. А с бумагой так не получается, потому что бумага не прозрачная плюс нет времени ждать каждый раз, пока высохнет предыдущая фаза. Так что рисовать

5. Мультипликационный станок в разных модификациях может представлять собой стол или подобие сложного многоярусного стеллажа. Благодаря встроенной в него нижней подсветке, если положить один на другой два листа бумаги, рисунок с нижнего листа будет просвечиваться через верхний – и это позволяет аниматору довольно точно рисовать следующую фазу движения персонажа.

6. Исторически аниматоры использовали – и иногда до сих пор используют – специальные приспособления, доску или стол со штифтами, то есть двумя маленькими штырями, на которые нанизываются продырявленные листы кальки. Это приспособление позволяет держать листы с фазами анимации ровно друг над другом и благодаря нижнему освещению видеть все фазы движения одновременно.

приходилось почти вслепую. Просто движения персонажей одно за другим. Потом сканировал и думал, как это собрать в кадре. Где-то придумывал какие-то хитрости, где-то чуть облегчал задачу и делал перекладку – ну и на композитинге Максим Должанский помогал. Но на 95 процентов это анимация, сделанная кистью на бумаге.

Мне отчасти повезло, что я работал над эпизодами, которые идут под оригинальную музыку Шостаковича. Она полифонная, сложная. Особенно в финале моего эпизода: это место невероятно сложное даже для Шостаковича. Там просто какая-то страшная какофония происходит, видимо, призванная отразить душевное состояние героя в этот момент. Работать с такой музыкой, с одной стороны, довольно трудно, с другой – когда есть такой мощнейший камертон, это сразу диктует и характер рисунка, и наполнение кадра. Это как свет маяка, к которому можно в работе двигаться.

Помимо меня на фильме работали еще несколько художников-постановщиков. И у меня было опасение, как соединятся художники разных стилистик. Как будет возможно их сосуществование на экране? Но у Андрея Юрьевича все это получилось и не вызывает вопросов. Это просто разные плоскости рассказа. Разные вселенные, в которых живут герои, объединенные одним повествованием.

Для меня «Нос…» – история о людях, которые позволили себе быть самими собой, невзирая на мир вокруг. Не всегда благоприятствующий. И самый живой из этих героев, мне кажется, сам Андрей Юрьевич. Даже в том виде, в котором кино дошло до зрителя, оно уже очень смелое. А в рабочих версиях фильма были еще более бесстрашные высказывания. Андрей Юрьевич вообще образец бесстрашия в кино. Начиная от смелого обращения с техниками, сложности темы и… В общем, он мой герой. Недосягаемая вершина. Помню, как приезжал утром на студию и заставал его работающим над партитурой: он сидел перед толстенным фолиантом, исписанным нотами. Я очень уважаю людей, которые могут читать нотные записи. Для меня это недостижимый уровень культуры, образования. Хржановский, без всякого преувеличения, человек культуры мировой. И особенно потрясает, когда такой мастер занимается не самовыражением, а созданием нового художественного полотна, которое может понести идею в мир. Я мало знаю людей такого уровня и при этом настолько доступных в человеческом общении.

Михаил Тумеля, *художник, аниматор, супервайзер*

Я преподавал в студии «ШАР» и знал, что такой фильм готовится, но почему-то не придавал этому значения. А потом Андрей Юрьевич предложил сотрудничать, и я поначалу слегка напрягся, потому что это не совсем моя тема и в эскизах она виделась мне глобальной и неподъемной. А я скорее миниатюрист и, когда вижу фреску метр на метр, чувствую внутреннюю робость. Я пытался отнекиваться, но у Андрея Юрьевича есть магический дар – мягко взять в плен.

Речь сначала шла об организации производства, но все, что предполагал Андрей Юрьевич, мне казалось неосуществимым. Закладывались и съемки на станке[7], и компьютерная перекладка[8], и рисованная часть. И я не понимал, как все это объединить, как срастить эти разнородные части в единое целое. И тут могу только поразиться его режиссерской отваге. Я, ушибленный частично производством, в том числе индустриальным, спасовал, а Андрей Юрьевич пошел напропалую. Он ставил задачу, и она как-то решалась вопреки объективным обстоятельствам. Что тому способствовало – ресурс дополнительный или, как говорил Толстой, «энергия заблуждения», – это неведомо. В общем, меня писали в титрах как супервайзера[9], но к финалу фильма я уже не знал, что делается, даже на долю процента.

А вот из задач попроще – я делал аниматик «Антиформалистического райка». При этом все по ходу дела переделывалось, менялись детали оформления зала, структура… И когда я как-то приехал после перерыва и увидел уже собранный аниматик, многих своих фрагментов не узнал. И так было со многими сценами.

У меня были сцены, где я водил[10] товарища Единицына – он же Иосиф Виссарионович, – и товарища Двойкина, и все Политбюро, и, конечно, не мог не чувствовать злорадства. Часто вспоминал слова Диснея о том, что аниматор даже более мощный диктатор, чем любой повелитель на планете. Сталин и члены Политбюро делали всё, что я хотел, вплоть до проходки-лезгинки, которая, правда, в итоге не вошла в фильм. В общем, подчинялись мне. И это было необычное чувство.

Львиную долю материала через иллюстрации, каталоги, альбомы поставлял, конечно, Андрей Юрьевич как связующее звено между тем поколением, которое он застал через своих родителей, и нонконформистской культурой 1960-х с Соостером и другими, с одной стороны, и нашим временем – с другой. Нашим делом было вставить это все в общий контекст. Причем вся структура – и литературный пласт от Гоголя до Булгакова, и музыкальный от Шостаковича в «Носе» до Шостаковича в «Антиформалистическом райке» – была так сложно сочинена и все в ней так перемешано, что, мне казалось, неподготовленный человек вообще не разберется. Но финальный монтаж меня потряс: Андрей Юрьевич структурировал картину совершенно непостижимым для меня образом.

Наверное, для меня самое важное в этом фильме – своего рода реквием по несбывшейся творческой жизни, которая после революционной эпохи обещала состояться, проявить себя и в чем-то даже успела, но потом была заключена в бетонный каркас и сумела заявить о себе уже только в 1960-е годы. О многих вещах в архитектуре, литературе, живописи мы ничего не знали. Есенин не упоминался, Мейерхольд. Мы были табула раса, и многие вещи открывали для себя уже во взрослом возрасте. Произошло культурное убийство, и связи между поколениями возникли не естественным образом, не в какой-то динамике, а вопреки всему, кровавым пунктиром.

7. Мультипликационный станок используется для создания рукотворной анимации, в данном контексте упоминается в противовес анимации, создаваемой на компьютере.

8. Компьютерная технология, имитирующая технику перекладки.

9. Супервайзер – профессионал, который организует анимационное производство и следит за тем, чтобы все процессы шли по плану и согласованно.

10. То есть *приводил в движение* – термин из профессионального жаргона, относящийся преимущественно к технологиям типа стоп-моушн, в которых аниматор меняет положение куклы или перекладочной фигуры, затем снимает кадр, а затем снова меняет положение, создавая таким образом иллюзию движения.

Плюс Андрей Юрьевич пытается исследовать под сатирическим увеличительным стеклом, чему способствуют Гоголь и Шостакович, природу воздействия власти на искусство. Как она бывает случайна, мелка, вызвана недоразвитым вкусом, но кардинально поворачивает путь развития искусства. Опера «Нос» четыре раза вышла на сцене, и ее не стало, она осталась только легендой. Об «Антиформалистическом райке» тоже не знали – услышали только в конце 1980-х. Многие вещи не успели войти в культурный контекст, и это опасный и болезненный путь, когда не вызревает зерно и не дает всхода.

А больше всего меня убило другое. Я думал, что фильм Хржановского скорее ретроспективен, обращен к прошлому по проблематике. И вдруг после событий в Белоруссии все это оказалось неожиданно актуально и злободневно.

Артем Фадеев, *звукорежиссер*

Музыку выбирал Андрей Юрьевич. Помимо «Носа» и «Формалистического райка» там еще есть Джазовая сюита № 1 Шостаковича и экспериментальные куски. А также Россини, с которым вышла история, потому что из-за проблем с авторскими правами пришлось заменить Паваротти на Карузо. И все бы хорошо, если бы не то, что запись старая. Ее нужно реставрировать, и мы попытались, но до конца не удалось. Мы решили, что раз сюжет в этот момент переключается на флэшбэк, то «старость» записи подчеркнет уход в прошлое.

Меня удивило, как Андрей Юрьевич использует инструментальную музыку. Он очень хорошо ее чувствует. Вместе с композицией фильма он сделал музыкальное монтажное полотно, которое цельно работает. Нашел все эти переходы. Если опера и «Раёк» идут почти в хронологическом порядке, то инструментальные вставки, прошивки между сценами, переходы, проигрыши… – как он решил, где и что должно стоять, как одно переходит в другое? Это удивительно. В общем, мне оставались скорее технические задачи – доработать все это напильником. О том, как в целом будет звучать кино, решение было принято еще Шостаковичем.

В «Носе» весь звук присутствует на первом плане. Там мало перспективы, объема… Очень лубочный звук. Сначала было много шумов, в том числе синхронных, мы их делали довольно подробно, но потом поняли, что это только мешает, и начали их убирать. В результате остались в основном шумы, задача которых – как-то пошутить над происходящим. И какие-то звуки… акцентные, точные, не до конца буквальные, с каким-то пронзительным эффектом.

В озвучании фильма присутствовало огромное количество участников съемочной группы. И вечные были просьбы от озвучантов: «А можешь меня сделать немного потише, чтобы меня никто не узнал?» Профессиональный актер был один: сам Андрей Юрьевич. Он сыграл почти всех персонажей, в том числе Сталина. По поводу последнего – много было споров, как тот должен говорить. И, конечно, если

включить записи Сталина, на самом деле он говорит не так. Но голос Сталина – это внутрикультурная вещь, что-то условное, как шум дождя. Как должен звучать дождь? Вроде бы все знают, но во всех фильмах он звучит по-разному. И у нас Сталин говорит вот так. А еще Хржановский был Булгаковым, Шостаковичем и клячами в зрительном зале…

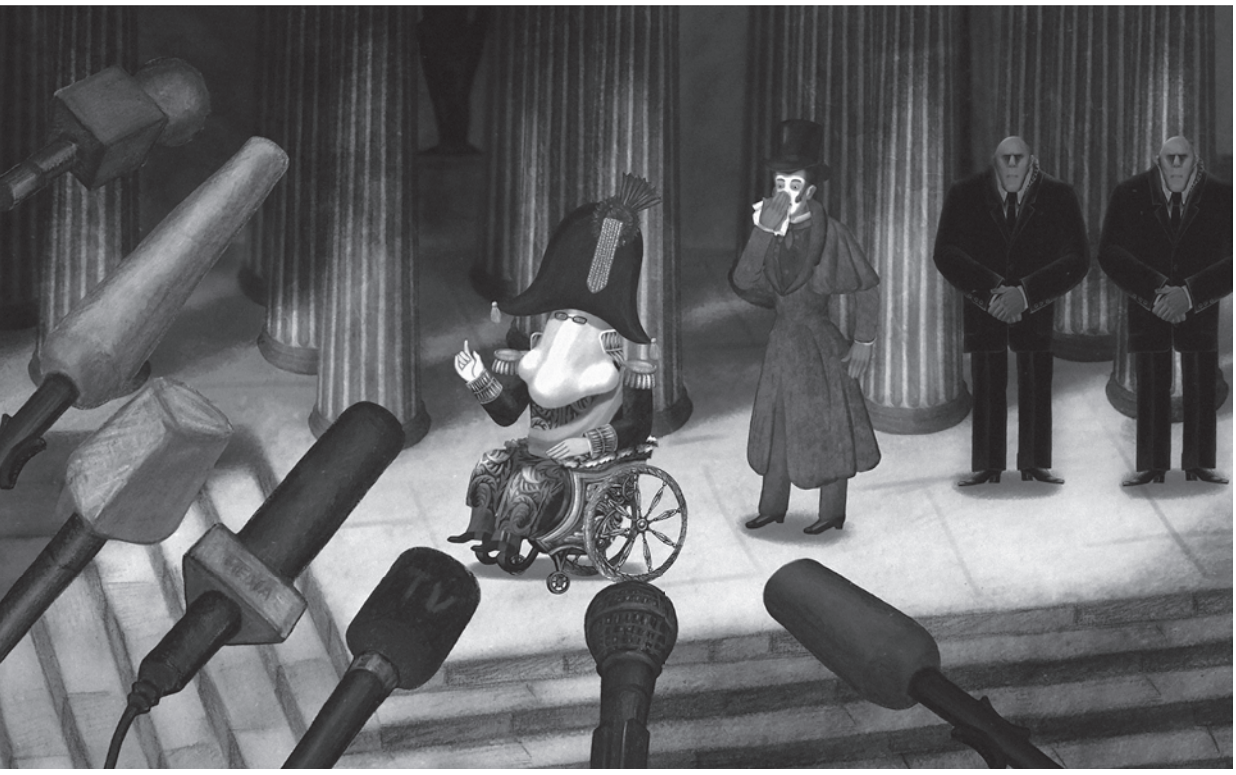
Когда я увидел готовый фильм, сначала он меня немножко напугал: высказывание Андрея Юрьевича звучало как некий финал. Когда он взял всех любимых людей и куда-то улетел на самолете… Большое было волнение, пойдет ли он дальше после этого фильма, что он будет делать. Удивило, насколько сильно сделаны образ Сталина и образ целой страшной эпохи. Что из маленького человечка, который смешно топает, за счет финальных сцен с документами Сталин превращается в страшного монстра, каким он и был. Внезапно тебя вынуждают осознать, над чем ты, собственно, смеешься: такая мудрая провокация, где-то на стыке реальных фактов и лубка.

Игорь Скидан-Босин, *оператор*

Еще когда мы снимали с Андреем Пушкина[11], меня удивляло, что он берет абсолютно разных людей из разных сред – кого-то с опытом, кого-то без – и потом складывает их в одну корзину, получая вот такой винегрет. Так было и на «Носе…»: художники, которые работают в абсолютно непохожих стилистиках, кто-то только после института, без производственного опыта, тут же хроника – и надо постараться привести все к общему знаменателю. Когда смотришь это по кусочкам, думаешь: что же в конце концов получится? У меня все время об этом болела голова. Но потом появляется цельность, и это удивительно: как это Андрею удается? Он невероятно работоспособный человек: я иногда поражаюсь, как можно было поднять всю эту глыбу материала – всю эту картину.

От оператора в мультипликации зависят свет и движение камеры. Надо понимать, в зависимости от того, как развивается сцена, когда что вступает. И потом, когда фильм уже собран, на процессе цветокоррекции постараться подогнать, чтобы одно в другое перетекало достаточно мягко и хорошо. Здесь большое значение имеет оснащенность. Благо нам к началу фильма удалось построить два станка, на которых можно было работать и снимать. Но в остальном именно технические наши возможности оставляли чувство сожаления. Сейчас в авторской мультипликации все идет по остаточному принципу. И получается, что снимаем кино при помощи веревки, палки и тазика. Нормальных мощных компьютеров нет даже у композеров. Они в основном все работают на удаленке, на домашних компьютерах, поэтому пересчитывают файлы в более легкие. Иногда потом смотришь – и не узнаешь изображения. ◆

11. Речь о фильмах Андрея Хржановского по рисункам А.С.Пушкина «Я к вам лечу воспоминаньем…» (1977), «И с вами снова я…» (1980). (Пушкинскую трилогию Хржановского завершает фильм «Осень», 1982).



ГЛИНКА
РИМСКИЙ - КОРСАКОВ
ЧАЙКОВСКИЙ

Анна Сокольская

СКЕЛЕТ ХУДОЖНИКА В ЯРОСТИ

Музыка Дмитрия Шостаковича в фильме Андрея Хржановского

Памяти отца

Говорить о музыке – значит рассказывать истории о других историях, надевать маску эксперта, лезть под череп в поисках аналогий, оставаться с носом. Заикающаяся аббревиатура *ДДШ* с порога намекает, что ничего, кроме банальностей, тут не скажешь, на полуслове остановит стыд, нервный тик, потребность в очередной сигарете. Что ж, получим еще дозу дорогого сердцу мифа о великом двуликом, играющем на паркете в недомолвочные шахматы против царя Ирода. Или расскажем его заново – как историю о слове в ловушке, слове о музыке как таковом.

Искать «настоящего Шостаковича» бесполезно, он разлетелся кусками сразу во все стороны, поди догони. Части целого завязывают меметические отношения с окружающим миром. Сбежавший нос оказывается кандидатом изящных наук, служащим *по ученой части* (уж не музыковедческой ли), которая, как водится, замещает целое: Шостакович и Сталин, Шостакович и авангард, Шостакович и Шостакович. Давайте снова скажем это вслух: «проблемы творчества композитора» давно разрешились в связи со смертью оного, остались наши проблемы слушания, чтения, смотрения понимания. Проблемы творчества, как и носы и – возможно – другие беглые органы, ведут занимательную жизнь в странных умышленных городах: носят маски немедицинские из нетканого материала, пьют кофе из картонных стаканчиков у входов в книжные магазины, снимают тик-токи, посещают церковные службы (иногда в балаклавах), попадают в автозаки и еженедельные обзоры колумниста Хозрев-Мирзы на портале «Летний сад»; музыка Шостаковича никогда не очнется, не обнаружит, что все это был чужой сон. И мы тоже.

В фильме Андрея Хржановского музыка рассказывает о том, что ее невозможно разбудить. Можно прогуляться со

спящей красавицей под ручку в манере Василия Розанова, Абрама Терца или эксцентрика Венички. Можно, не приводя ее в сознание, отправиться в полет: средняя температура на борту нормальная, никого уже не снобит, время пить чай с засахаренным вареньем.

Ничто не слишком

Ей снится классическая трехчастная биография артиста, шествующего через страдания к радости признания и посмертному триумфу; ей снится, как его личная история и история страны кувыркаются и колотят друг друга палками в лучших гиньольных традициях, как между Дмитрием Шостаковичем и формулой-монограммой DSCH маячит тень ДДШ. Композитора, который не случился, навсегда остался сном культуры.

Вот он, первый Шостакович, незабываемый, безвинный, злой и прыткий. Антиэстет и антифауст, восходящая звезда; внутренний эмигрант в прикладную музыку, автор вороха театральных сочинений, джазовых сюит и аранжировки «Таити-трот». Всё в манере «накось выкусите, Курт Вайль, Альбан Берг, Пауль Хиндемит, Игорь Стравинский», нужное подчеркнуть, амбициозный авангардист, технически упакованный по западной моде. Отвечает Прокофьеву на фортепианный цикл «Сарказмов» фортепианными же «Афоризмами», обещает написать советское «Кольцо нибелунга», а в итоге пишет «Леди Макбет Мценского уезда», советского «Воццека». Он же – персона с черно-белых фотографий, формалистская шпана в кепчонке и с папиросой в зубах, очкастый мальчик с поросенком на руках, который так и просится на мемы (оперетка, цирковой галоп, народное-блатное-хороводное, хрюкая, резвятся на пастбище священных коров европейской музыки от Баха до Малера, до самого Шостаковича). Галантерейные романсы и гром-победы-раздавайся, бесстыжая дансантность и детские аграмматизмы охотно принимают прививку классической розы к мещанскому дичку: аспирант и Фёкла на диване наслаждаются игрой стилистическими регистрами.

Конструктивистские ячейки повторов, стыки и наслоения в музыке «Носа» болезненно неуклюжи, как неловкий аутоэротизм русского языка с его словоерсами и стеснительными ерзаниями по собственным деепричастным оборотам. Плотски и призрачны одновременно, как и неосязаемое тело театрального спектакля, бумажное тело нарисованного майора, акустическое тело человеческого голоса. Пение в «Носе» помечает ступеньки на лестнице иерархий, кантилена принадлежит властям предержащим, прочим же достается бестолковый мусоргский говорок, вопль и скрежет зубовный (городовые в засаде заунывно тянут песню на стихи Котляревского об Энее, поджавшем хвост от Зевесова начальственного гнева). Пение или босхианское урчание контрфагота в животе пробуждающегося Ковалева физиологичны, словно запах от рук брадобрея.

В это время музыке снится, как ДДШ, приятель гениев, с Гоголем на дружеской ноге, с Мейерхольдом за роялем, смотрит в пустые петербургские небеса (пробежка фортепианных гамм Первой симфонии по холодку, по гололеду, берегите пальцы и носы).

Электричка Петушки — Черемушки

Здесь мог бы появиться второй Шостакович, гонимый гений эпохи социалистического реализма, облако в москвошвеевских штанах, проливающее дожди слез над Восьмым квартетом (кругом следы разгрома), медленно каменеющее в глыбищу Седьмой симфонии. Он же фарисей с фигой в кармане, подписывавший открытые письма не читая. О нем в фильме напоминает климатически характерный для его произведений мелкий град музыкальных цитат: «Сулико» и «Риголетто», марш Буденного и марш Шопена, «Золушка» Россини и его собственные инструментальные сочинения. Симфонии, Восьмой квартет и Второе трио появляются здесь на правах маргиналий на полях «Носа», словно они никогда не были знаками отличия Главного Советского Симфониста, безнадежно затмившего ДДШ.

В романе Венедикта Ерофеева «Дмитрий Шостакович» (который якобы был утерян *заснувшим* в подмосковной электричке канонически нетрезвым автором, но, скорее всего, никогда не существовал) *«…как только герои начали вести себя не так, как должно, то тут начинаются сведения о Дмитрии Дмитриевиче Шостаковиче. Когда родился, кандидат такой-то, член такой-то и член еще такой-то Академии наук, почетный член, почетный командор легиона. И когда у героев кончается этот процесс, то тут кончается Шостакович и продолжается тихая и сентиментальная, более или менее, беседа. Но вот опять у них вспыхивает то, что вспыхивает, и снова продолжается: почетный член… Итальянской академии Санта-Чечилия и то, то, то, то…»* В трех фрагментах ненаписанного ерофеевского романа есть лишь одна сюжетная точка, и она не имеет ни причин, ни следствий: в особняке на улице Коммунистический тупик на блюде в центре стола лежит отрезанная голова Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, командора французского Ордена искусств и литературы, вокруг – поваленные стулья по числу участников Тайной вечери; в здание врываются милиционеры. Так и не рассказанная Ерофеевым, но бесконечно рассказываемая интерпретаторами музыки Шостаковича история метафорической казни, ужастик-мистификация обрывается то вакханалией, то топотом чекистов.

Обрывается и история «Носа». Как порой композиторы пишут, кажется, для несуществующих еще инструментов с невыясненными техническими и тембровыми возможностями, так ДДШ пишет его словно для вымечтанного авангардом режиссерского оперного театра. Для театра, который заворожен управляемостью человеческими телами в пространстве сцены (уже придумана театральная биомеханика и поставлены оперные спектакли Мейерхольда, уже формулируется обэриутами идея «сценического и драматургического сюжета» – но все это станет привычным намного позже).

И как невозможно подняться в воздух на летательном аппарате Леонардо, так не взлетают одна за другой постановки «Носа». Персонажи оперы толпятся на тесной сцене в знаменитом спектакле Бориса Покровского – сатира без объекта, клочки утерянной тетради петербургского текста, парад симулякров. Человеческие фигуры сливаются в корус

мюзиклового танца в постановке Барри Коски, густая похабщина которой так же анонимна и безадресна, как физиологические отправления, как маска или череп. В стилизованном спектакле Уильяма Кентриджа люди образуют единое и многообразное, декоративно-скульптурное тело классовой системы, которое то распадается на группы, то выстраивается в родченковские многофигурные композиции. И везде часть оказывается больше целого, музыка словно не находит себе места и беспокойно ворочается, крякает, ухает, пыхтит, задыхается. Дерзость молодого Шостаковича давно стала лишь одним из фактов музыкальной истории XX века, его голова украшает стол. Колесико «Носа» отвалилось от обреченной эйзенштейновской коляски русского авангарда, покатилось мимо Черемушек до Петушков, не сработалось со взбесившейся стимпанковской машиной власти и осталось лежать в темном углу.

А в фильме следы второго Шостаковича путаются и исчезают в булгаковской коробочке для нелепых и жутких снов, в театральной байке про россиниевски безумную фамилию Трампазлин, которую писатель якобы поставил под своим письмом к Сталину, теряются в паузах и пазухах самого «Носа…»; некогда Шостакович рассказывал, что приснилось ему: во сне вбежал в зал и увидел на сцене ненаписанный еще третий акт, – проснулся и сел дописывать. В механическом, детском, настольном танце дергаются раёшные властители и убийцы, яростный неудачник ДДШ объеден пираньями до скелета и превращается в нелепый анекдот, насвистывание, тарарабумбию, маску, череп, нос.

Мальчик, который выжил

Остается за рамками и третий Шостакович, духовный отец всея отечественной музыки второй половины XX века, триумфально вернувшийся к концу жизни из символического изгнания на нерушимый пьедестал из пятнадцати симфоний: жупел для студентов композиторских факультетов, статуя командора, которой так и хочется показать нос (накось выкуси, DSCH).

В верхнем и нижнем мире, над трибуной и под сценой воцаряется безумие «Антиформалистического райка», на голову ДДШ водружается мусорное ведро цитат, начинается карнавальное самопоругание блаженного Димитрия, дирижировавшего в первой части фильма церковным хором (некогда Арнольд Шёнберг и его ученики благоговейно шутили, называя Малера, предтечу и патронуса Шостаковича, святым Густавом). Оторвавшаяся от коллективного тела часть умирает в глупом мире, спасаясь от погони.

Все люди по сравнению с Пушкиным пузыри, только по сравнению с Гоголем Пушкин сам пузырь, как говаривал Хармс. В пузырь абсурда и страха, метафизического и житейского, раздувается плоская и броская сатира «Райка». Настоящий ли ДДШ писал кантатку про пионеров, сажающих леса, и «покаянную» Пятую симфонию? Настоящий ли оставлял для нас на тропинке вместо хлебных крошек увесистые горбушки намеков – подпись DSCH, шарж «Сулико», виньетки автоцитат (и существовал ли

вообще «ненастоящий»)? Неистовый пастиш «Антиформалистического райка», несомненно, писал тот, прежний ДДШ, исчезнувший за кадром; бумажная, игрушечная истина абсурда и гнева узнаваема и неоспорима.

Порхает Россини над Дворцовой, порхает па-де-катр снежинок над картой ГУЛАГа, следы реальности теряются на гололеде, чтобы проступить в хроникальных кадрах и в тактах квартета и трио, словно отпечатки кирзовых сапог. Но это ложный след, за трухлявой подкладкой мифа спит музыка и никогда не проснется. Русский авангард – условно убитый – не умер, а спрятался в параллельную реальность сна, склада декораций, музейного запасника, в закоулки Пятнадцатой симфонии. В финале фильма театральная эйфория «Носа» и «Райка» затихает в священном диалектическом синтезе послевоенных инструментальных сочинений, превращается в андерсеновский розовый куст в окошке для тех, кто составил нужные слова из кракозябр неверной кодировки.

Стоит ли стремиться распрощаться с этими историями, разбудить от них музыку и дойти до ее скелета, срезав плоть интерпретаций? Фильм Хржановского ведет зрителя к невозможному механическому сердцу оперы, в театральный трюм с надписями «Гаяне снопы», «Нос цилиндры», «Садко меха», в сладкую пыль мертвых слов, мимолетно сияющую в луче никогда не рождавшегося театра, – и оттуда взлетает в пространство нематериального. Всего несколько слов в честь господина ДДШ, несколько параллельных историй. В каждой из них герой становится мифом, каменеющей от страха и стыда статуей гения, бумажной куклой из Хармсова анекдота, утопией об отстраненно-нежном мальчике-который-выжил – и так Хржановский расколдовывает музыку, наконец отделяющуюся от историй об ее авторе.

Непобедимой силой
Привержен я к милой.
Господи, поми-и-илуй
Ее и меня! –

как мог бы спеть БГ.

***

Говорить о музыке значит рассказывать истории не боясь. Где речь, там опасность неизвестности, от которой слово о музыке прячется под уютным пледом цитат и аналогий, съешь-ка еще этих мягких французских референций да выпей яду. За множеством сюжетов есть еще один, и он прекраснее всех. Истории счастливых влюбленностей в тексты – всегда с хорошим концом, не то что судьбы самих текстов и их авторов. И ДДШ в фильме Андрея Хржановского окончательно превращается в аббревиатуру, в сон его собственной музыки, в человека и самолет без свойств, в транспортное средство, доставляющее нас в одну из таких историй. ◆

Валерий Золотухин

ВОПЛОТИТЕЛЬ ЖЕЛАНИЙ

Театр в «Носе...»

Встреча главных героев фильма «Нос, или Заговор “не таких”» происходит на фоне панорамы ярмарочных развлечений. Раёк, балаган, ширмы петрушечников. Даже кинозал, где майор Ковалев, стоя в пестрой толпе, смотрит «Броненосца “Потемкин”». Рифмой знаменитым кадрам эйзенштейновского фильма, на которых матрос бунтующего крейсера поднимает на мачту алый флаг, волей Хржановского становится гирлянда из ярмарочных флажков, висящая в кинозале. За стенами Дмитрий Шостакович и Всеволод Мейерхольд делятся с Николаем Васильевичем планами постановки «Носа» в Большом театре, рассказывают ему о недавно поставленном режиссером «Ревизоре», предлагая заглянуть в окошко райка. Там сохранившиеся кадры реального спектакля с Анной Андреевной – Райх, соблазняющей Хлестакова – Гарина. И снова в ход идет ярмарочная травестия: прохаживающийся майор Ковалев заглядывает в то же окошко райка, чтобы поглазеть на сменяющие друг друга эротические фотокарточки.

Уже из этой короткой сцены, разом озвученной и прокомментированной Андреем Хржановским, становится ясно, какое огромное место занимает Мейерхольд в анимационной версии «Носа». Отсылок множество – и артикулированных (не меньше, чем режиссерское наследие, Хржановского волнует трагическая биография Мейерхольда – арест в 1939 году, пытки и последующий расстрел), и завуалированных. Зритель может не знать о дореволюционной статье-манифесте «Балаган», в которой Мейерхольд провозглашал верность традициям нелитературного театра, противопоставляя его сгущенную театральность и условность современной сцене. Но, конечно, о ней помнили Хржановский с соавтором

сценаристом Юрием Арабовым, когда сочиняли сцену знакомства героев.

Три «сна», из которых составлена композиция фильма, – это опера «Нос», затем сохранившаяся в дневнике Елены Сергеевны Булгаковой сочиненная история о вызове писателя к Сталину и начале дружбы между ними, «Антиформалистический раёк» Шостаковича в финале. Может показаться, что эти «сны» разыграны на фоне документального повествования. Так, да не совсем. Исторический комментарий в случае биографий свободно соединяется с фантазией, но, что важно, не авторов фильма, а его героев. Театр на экране – мы видим и постановку «Носа» на сцене, и реакцию зрителей в зале – есть своего рода материализация несбывшегося желания Мейерхольда поставить первую оперу Шостаковича (впервые она пройдет в Ленинградском Малом оперном театре в 1930 году в постановке режиссера Николая Смолича, что в фильме сознательно оставлено за скобками). К теме «Носа» как воплощенного желания я вернусь позже, а пока о том, почему Мейерхольд занимает в фильме место, равнозначное самому Шостаковичу.

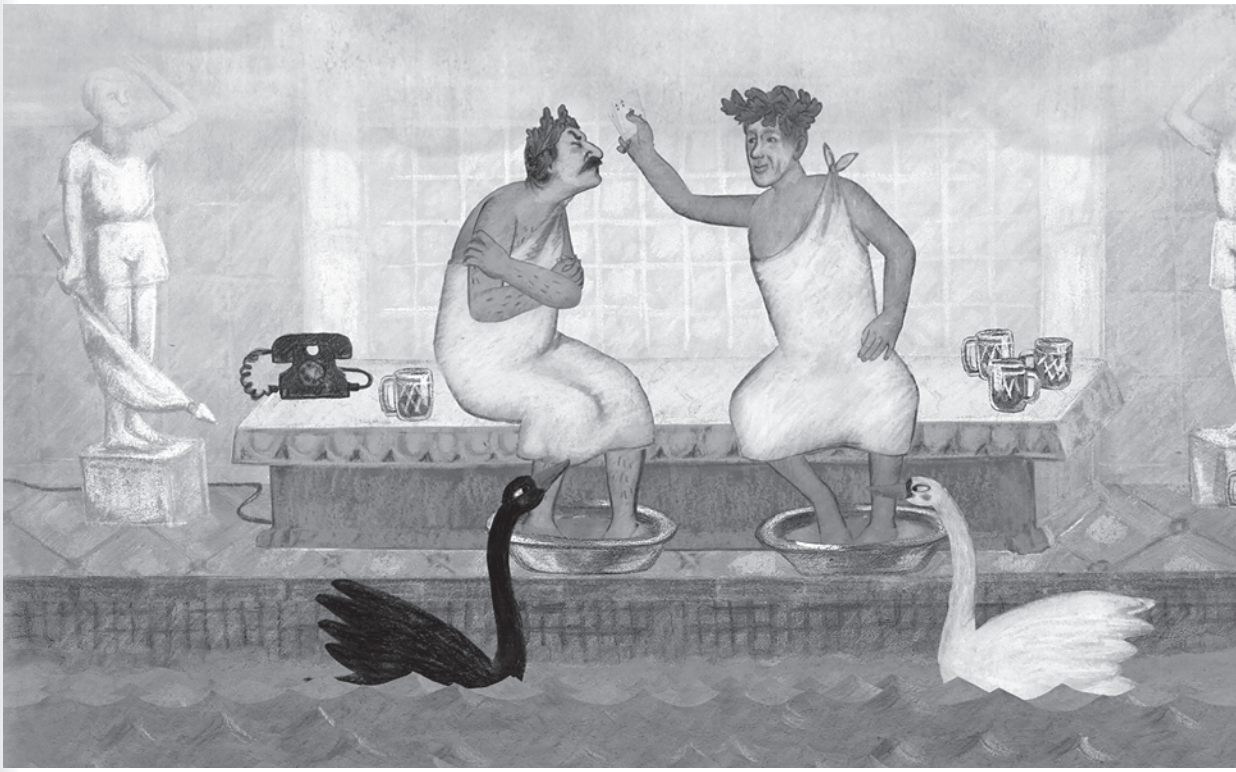
Дело, конечно, не только в том, что он относился к ближнему кругу композитора, а однажды даже спас черновик гоголевской оперы из огня во время пожара в доме на Новинском бульваре, где по приглашению Мейерхольдов короткое время жил Шостакович (память об этом эпизоде как будто осталась в фильме, где то и дело приключается пожар и все заволакивает дымом). Гораздо важнее, что на уровне художественной структуры он имеет очевидную связь с гоголевским «Ревизором», поставленным в Театре имени Мейерхольда в 1926 году. Речь о принципе расширения, лежащем в основе этого спектакля: гоголевская пьеса была перемонтирована Мейерхольдом и поставлена на фоне «всего Гоголя». «Максимальное расширение пределов и масштабов пьесы», – писал о гоголевском спектакле историк театра Константин Рудницкий. Оно охватывало не только другие произведения автора, но и русскую живопись XIX века, музыку, быт, географию империи (губернский город был превращен в спектакле Мейерхольда в имперский Петербург).

Расширение – слово, которое с полным правом можно отнести и к основным принципам «Носа...» Андрея Хржановского: это опера Шостаковича, сыгранная на фоне истории русского искусства с особо пристальным фокусом на первую половину XX века. Расширение, которое, в сущности, не знает пределов и свободно вбирает образы из живописи Сурикова, Филонова, Шагала, даже Васи Ложкина, свободно простираясь до настоящего дня, захватывая ближний круг уже самого Андрея Хржановского (его друзья и коллеги Юрий Рост, Наум Клейман, Анатолий Васильев и другие возникают в первом же эпизоде «Носа...»). Оно, пользуясь остроумным образом из фильма, похоже на колесо, оторвавшееся от летящей по ступенькам Потемкинской лестницы детской коляски и катящееся мимо двух мужиков из «Мертвых

душ», у дверей кабака лениво обсуждающих, доедет ли оно до Казани. Доедет и до Путивля из «Слова о полку Игореве».

Но, говоря об отсылке к «Ревизору» на уровне художественной структуры, я бы поостерегся говорить об их схожести. В основе метода Мейерхольда в «Ревизоре» была не только свобода расширения, но и сложная динамика расширения и самоограничения, выражавшаяся в самых разных, иногда совершенно наглядных формах (например, в тесных и выразительных группировках персонажей на небольших площадках-фурках, сильно ограничивающих возможность передвижений актеров). Самоограничение чуждо «Носу...» Хржановского. И может быть, именно поэтому при всей своей стремительности, легкости и глубине фильм как будто лишен напряжения развернутого движения. Не оно соединяет три части фильма – три «сна».

Фильм Андрея Хржановского отдает дань метафоре theatrum mundi, мира как театра, особенно важной для культуры первой половины XX века: все три «сна», из которых он состоит, – «сны» о театре, пронизанные желаниями «сны»-спектакли. Первый, про который речь шла выше, – о непоставленной новаторской опере. Второй по мотивам истории из дневника Елены Сергеевны – о спектакле, который разыгрывает власть. И подспудно, может быть, о надеждах художника на признание ею (тут же, впрочем, высмеянных). Третий – язвительная, никогда не исполнявшаяся при жизни Шостаковича кантата конца 1940-х, пародия на послевоенные собрания-чистки. Три спектакля каждый по-своему развивают тему художника и власти (персонифицированную прежде всего в фигуре Сталина). И каждый «сон» как будто отражает оставшееся неисполненным желание художника, будь то разоблачение спектакля власти в случае Булгакова или ее осмеяние в случае Шостаковича, автора «Антиформалистического райка». Воплотить эти желания – обязанность, которую добровольно взял на себя Андрей Хржановский, вступив в заговор «не таких». ◆



Роман Перельштейн

РУССКИЙ ВЕРГИЛИЙ ХРЖАНОВСКИЙ

Изобразительное искусство в «Носе...»

Герман Гессе в своем знаменитом философском романе «Игра в бисер» ведет речь о некой «высокоразвитой тайнописи». Оказывается, глубоко личностное измерение в человеке нуждается в особом языке, который обладает своими правилами и имеет свою грамматику. Причем язык этот, а в нем пробелы между знаками и паузы между звуками значат не меньше, чем сами знаки и звуки, есть непрерывный живой процесс. Кто-то назовет его творчеством, кто-то искусством, а кто-то и игрой. И, конечно же, когда «высокоразвитая тайнопись» прибегает к языку киноискусства, мы должны держать ушки на макушке.

Гессевская игра в бисер, или игра стеклянных бус, есть «игра со всеми смыслами и ценностями нашей культуры, мастер играет ими, как в эпоху расцвета живописи художник играл красками своей палитры»[1]. Нет никаких сомнений, что мы застаем такого мастера или таких мастеров за работой, когда смотрим анимационный фильм «Нос, или Заговор “не таких”».

Для режиссера Андрея Хржановского и сценариста Юрия Арабова опера Шостаковича «Нос», написанная по одноименной повести Гоголя, стала камертоном, по которому они настраивали свою духовную оптику. Из наших классиков Гоголь, как никто, пролил яркий и даже невыносимо яркий в своей беспощадности свет на «маленького человека», сделав его главным персонажем русской истории. В XX веке «маленький человек» становится расходным материалом, щепкой, летящей в топку светлого будущего.

Художественное пространство фильма задумано как некое бойкое место, на котором встречаются и отражаются друг в друге разные исторические эпохи: рессорную бричку «значительного лица» остросоциально

1. *Гессе Герман*. Игра в бисер. М., «Художественная литература», 1969, с. 25.

дополняет бронированный лимузин. Встречаются и ладят разные жанры кинематографа: гротескная комедия, давая зрителю перевести дух, лишь усиливает накал исторической драмы. Встречаются разные виды кинематографа: документальные кадры, которые представляют собой некую смысловую раму, не только обрамляют мультипликационный фильм, но и прорываются в него в виде исторической хроники, фотографий, резолюций, а также рабочих моментов, связанных с производством ленты. Тем самым авторы намекают искушенному зрителю на то, что действительно искренне не знают, где заканчивается искусство и начинается жизнь. Да и существует ли для художника граница между искусством и жизнью?

В начале картины мы видим групповой портрет российской творческой интеллигенции. В отличие от авиапассажиров из фильма Вадима Абдрашитова «Парад планет», они не спят в самолете, убаюканные мертвым светом неоновых ламп, а бодрствуют, как бодрствует и сама культура, когда устремляется к своим заоблачным высям. Не в этом ли и состоит игра, или служение, обстоятельно, но без излишних подробностей описанная Гессе.

Ну и, конечно же, в художественном пространстве фильма встречаются разные виды искусства. Причем, заключая временные союзы, они стремятся к самодостаточности и даже к некой концептуальной обособленности. Анализируя образный строй ленты, сосредоточим наше внимание на изобразительном искусстве.

Картина Архипа Куинджи «Ночь на Днепре» простодушно рифмуется с риторическим вопросом «Знаете ли вы украинскую ночь?» из гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки», а следом за полотном Александра Беггрова «Петербург зимой» следует строчка из письма Гоголя матери: «Петербург встретил меня морозом крепости адамантовой». Живописное полотно в обоих случаях дается в динамике. Камера движется вдоль него, меняя ракурс съемки, холсты оживают, предстают раскавыченными и в то же время выполняют функцию пространной цитаты. Так Хржановский, вооружившись пером драматурга, экранизирует, тут и другого термина не подобрать, известные и малоизвестные шедевры живописи. Нет-нет да и мелькнет кустодиевская «Русская Венера» или вдруг работник газетной экспедиции со скрипом вкатит на тележке «Портрет купчихи в красной шали» неизвестного художника первой четверти XIX века.

Часто в фильме мы сталкиваемся с избитым, но в руках мастера превращающимся в довольно грозное оружие художественным приемом, который называется *рекурсия*. Рекурсивное изображение повторяется или повторяет само себя. Частным случаем рекурсии является принцип матрешки. Фильм в фильме, спектакль в спектакле, картина в картине позволяет автору создавать миры разной степени художественной условности. Появляющийся в «Носе…» портрет Всеволода Мейерхольда, написанный Александром Головиным, иллюстрирует тот же прием: режиссер сидит вполоборота к зрителю, но благодаря

большому зеркалу мы видим не только левую, но и правую часть его лица. В одном портрете дается сразу два, или в одном портрете «спрятан» другой. Схожим образом работает «высокоразвитая тайнопись»: сквозь видимый план жизни просвечивает ее незримое измерение.

Приехав в Петербург и оказавшись на Невском проспекте (его эмблемой становится Казанский собор), Гоголь окунает гусиное перо в чернильницу, выполненную в форме Казанского собора, который в некотором смысле и до известной степени сам по себе является уменьшенной копией собора Святого Петра в Риме. Отчасти рекурсия и есть гессевская игра в бисер. Плодотворная, чрезвычайно увлекательная игра и в то же время кропотливейшая работа со смыслами и ценностями нашей культуры. А возможно, даже не только игра или работа, но и некое священнодействие, о котором Гессе постоянно толкует, противопоставляя его «фельетонной культуре» как метафоре воинствующего невежества.

На ярмарочной площади мы видим мир через глазные прорези сменяющих друг друга масок-лярв, которые создают определенный культурно-исторический контекст. Они отсылают нас то ли к пляске опричников из фильма «Иван Грозный», то ли к всешутейшим, всепьянейшим соборам Петра I, тем самым невольно подготавливая почву для воландовского карнавала, за которым будет просматриваться личность «вождя народов». Крупностью фигуры Иосифа Сталина автор «Мастера и Маргариты» был, безусловно, заворожен. И есть все основания считать, что прообразом булгаковского Воланда является Сталин. Подобная гипотеза найдет отражение в сюжете фильма, а точнее, в одном из многочисленных его ответвлений. И тут же мелькнет Пушкин, из которого Даниил Хармс сделает фольклорного персонажа. Не потому ли на Пушкина нам предлагают полюбоваться через линзу райка. Ходасевичевские зеваки снизу «задрали носы» – они смотрят на акробата, который идет по канату «легко и спокойно», а в небесах парят шагаловские любовники.

Мы можем до бесконечности множить культурные аллюзии и реминисценции, создавать интертекстуальные связи, и к этому располагают правила и грамматика языка, на котором говорят с нами авторы фильма. Искусство, отсылающее к искусству, – это тот же опыт рекурсии, только, фигурально выражаясь, возведенной в куб. Одесская лестница и эйзенштейновская коляска, развевающийся на черно-белой мачте броненосца красный флаг и снова раёк как портал в параллельное измерение. В линзе райка, словно в материнской утробе, свернулся калачиком шут из картины Павла Филонова «Пир королей».

Итак, в ленте Хржановского живописи наряду с таким видом сценического искусства, как опера, отведена особая роль. Хотя тончайшие капилляры культуры постоянно напоминают о себе, связывая различные формы творческой деятельности. В картине изобилуют отсылки к кинематографу, к его золотому фонду, к шедеврам литературы и даже к русской религиозной мысли. Не случайно в иконостас мучеников,

пострадавших от сталинских репрессий, наряду с крупными деятелями искусства, культуры и науки будут вписаны имена Даниила Андреева и Павла Флоренского.

Автор-раёшник, меняя слайды-изображения, поведает нам об обстоятельствах создания Шостаковичем авангардистской оперы «Нос», о его творческом содружестве с Мейерхольдом и трагической развязке: представители разных направлений русского авангарда, именуемые формалистами, к концу 20-х годов перестают быть равноправными участниками социалистического эксперимента и на них начинается охота. Авторы фильма всеми силами пытаются уйти от социальной повестки. Идеологический демарш не входит в их задачу. И здесь представляется вполне уместной параллель с творческим методом Пабло Пикассо, который, работая над «Герникой», не стремился создать «пропагандистский документ». Художественное мироощущение – вот оружие авторов. Они уверены, что искусство само может за себя постоять, пользуясь только ему присущими средствами.

Эксцентрический «Портрет режиссера В.Э.Мейерхольда» кисти Бориса Григорьева предстает в свете будущей трагической судьбы корифея театрального гротеска. Портрет оживает и превращается в марионетку. Персонаж кукольного вертепа Петрушка дергает за ниточки шарнирную куклу, которая изображает Мейерхольда, а затем механически колотит по ней кулачком. Не потому ли, что балаганный шут сам может легко оказаться игрушкой в руках темных сил. Петрушке не жалко свою куклу, он разыгрывает представление, он устраивает розыгрыш, поэтому в конце своей страшной пьесы потешник цинично смахивает слезу.

Удивительно, но культура, марширующая под знаменами социалистического реализма, провозглашающая, как полагал Максим Горький, «непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека», смыкается с так называемой массовой культурой буржуазного мира, в пространстве которой человек празднует, по выражению Ортеги-и-Гассета, «собственную неотличимость». И в первом, и во втором случае мы имеем дело с культурой «массового человека», которую Гессе и окрестил фельетонной. Фельетонная культура, призывающая равняться на посредственность и провозглашающая равенство всех перед хлебом и зрелищем, видит во всем заговор против себя и метит «не таких», не таких, как она, карнавальным смехом. «Ах, Николай Васильевич, – всплескивает руками Мейерхольд, обращаясь к Гоголю и представляя ему Шостаковича, – что за чудо-оперу сочиняет Митя по вашей повести “Нос”, и я хочу поставить ее в Большом театре». «В Большом театре!» – передразнивает Петрушка. Восставая против официоза, низовая культура, в фильме она представлена образом остряка в красном кафтане и колпаке, сама становится официозом. И действительно, бульварность оказывается легка на помине. Через линзу райка некий зевака, а возможно, и сам коллежский асессор Ковалев, рассматривает пикантные фотографические карточки.

Мы не станем пересказывать сюжет либретто оперы Дмитрия Шостаковича «Нос», который лег в основу анимационной ленты. Укажем лишь на те кадры, в которых произойдет наша встреча с шедеврами мировой живописи и остроумным обыгрыванием их фабулы или почерка художника. В сцене скандала, разразившегося в доме цирюльника, его супруга Прасковья Осиповна оборачивается ведьмой, словно бы сошедшей с уже упомянутого нами полотна «Герника». А после выяснения отношений со своим носом в храме майор Ковалев оказывается в окружении персонажей картины Ильи Репина «Бурлаки на Волге», которые проредят массовку. Позже в толпе, собравшейся на площади перед Казанским собором, промелькнет и репинский «Мужичок из робких». Только он приставит руку к уху, вслушиваясь в финал оперы Россини «Золушка». Однако мы забежали вперед.

Находясь в церкви, Ковалев обращается к своему носу-беглецу: «Мне странно, милостивый государь… мне кажется… вы должны знать свое место». Именно так и говорит ученый Христиан-Теодор из шварцевской «Тени», обращаясь к своему ментальному двойнику Теодору-Христиану: «Тень, знай свое место».

Последователи Карла Юнга дали бы следующее толкование случаю, произошедшему с майором Ковалевым: Нос по Гоголю – это архетип Персоны по Юнгу. Другими словами, Нос – публичное лицо майора или его репутация. Прыщ на носу – пятно на репутации, но человек без репутации – нонсенс. Страх потерять Персону и обуял майора. Седой бурбон-капитан из романа Федора Достоевского «Бесы» делится своим страхом или пока только растерянностью иначе: «Если бога нет, то какой же я после этого капитан?» За гоголевским персонажем стоит та же самая экзистенциальная ситуация: какой же я майор, если носа нет?

Параллель между богом капитана и носом гоголевского майора очевидна. И не ее ли проводит Хржановский, уподобляя Сталина некоему полубогу. Неожиданно образ Носа в сознании авторов фильма зарифмовался с культом личности и автократическим режимом. Так абсурд из спальни частного лица XIX века перекочевал в XX веке на улицу, на площадь, в пространство истории и попытался почти совсем стереть это лицо и его частную жизнь. У поэта-шестидесятника Бориса Слуцкого есть такие строки о вожде народов: «Мы все ходили под богом. / У бога под самым боком. / Однажды я шел Арбатом, / Бог ехал в пяти машинах». Собственно, мы и видим на экране земного бога в окружении мандельштамовских «полулюдей», который едет в многодверном авто. Статский советник Нос, прячущийся за стеной из одноя́йцовых секьюрити (привет 90-м, а возможно, и сегодняшнему дню) лишь усиливает это сходство.

Но вернемся к майору Ковалеву. Там же на крыльце храма к нему приблизятся две фигуры – дочь и мать, заимствованные из картины Павла Федотова «Сватовство майора». И это не удивительно, ведь Ковалев – майор да еще и подумывающий о выгодной партии. Однако невеста и мать содрогнутся от ужаса, когда увидят безносого

жениха. Бурлаки же впрягутся в лимузин, в котором отчалит Нос. Государственного деятеля, а Нос явно метит очень высоко, благословит юродивый с картины Василия Сурикова «Боярыня Морозова». Перегибает ли Хржановский палку с гротеском? Вероятно. Но кажется, что невозможно пересолить соль новейшей российской истории, когда она стирает границу между реальным и фантастическим.

Как известно из воспоминаний Василия Кандинского, идея абстрактной живописи возникла у него, когда он перевернул картину Клода Моне и заметил, что в перевернутом виде она выглядит лучше. Однако художественное новаторство существенно отличается от социального эксперимента, последствия которого необратимы. Не колесо ли истории, составленное из черепов, катится по дороге, когда коллежский асессор Ковалев несолоно хлебавши покидает газетную экспедицию? В объявлении о пропаже носа ему отказано, и мир майора рушится. Размер этой катастрофы несопоставим с масштабом смены исторических формаций, но почувствовать его мы способны только через конкретного человека, через его личную драму. Катящееся колесо превращается во вселенский вихрь, состоящий из ломаных, как будто бы обезумевших линий все той же «Герники». Голова ржущей лошади, выведенная рукой Пикассо в 1937 году, рифмуется с лошадью из фильма «Октябрь», снятого в 1927-м: белая мертвая лошадь повисает на пролете разводного моста. Идея мировой революции становится главной доктриной XX века. Терпит ли она сокрушительное поражение? Очень бы хотелось надеяться, что да.

Сцена поимки Носа в либретто оперы Шостаковича исполнена драматизма. Только в фильме Хржановского Нос преследуют не обыватели и полицейские, а революционные массы. И авангардистские композиции с кричащими диагоналями сменяют друг друга. Сшитые из цветных лоскутов, схематично телесные люди Казимира Малевича вышли явно не из гоголевской «Шинели», а из метафизической бездны «Черного квадрата». А вот исторические персонажи в фильме, сгруппированные вокруг фигуры Сталина, словно бы сошли с полотен мастера наивного искусства Нико Пиросмани. Их застывшие лица с нарочитой мимикой лишены психологизации, но не потому ли, что они являются марионетками в руках главного кукловода, попыхивающего трубочкой.

Ближе к финалу фильма режиссер процитирует художника Георгия Рублёва, дав «Портрет И.В.Сталина». Генералиссимус изображен в малиновом интерьере. Зловещая пластика его гуттаперчевой фигуры наводит ужас, но сам Рублёв, находившийся в начале 30-х годов под влиянием Пиросмани, не ставил перед собой задачу создать критический образ вождя. Вот и Хржановский, раскрывая потенциал художественной манеры Пиросмани и Рублёва, пытается разглядеть человеческое начало в самом страшном из своих персонажей и его окружении. Однако перед нами все-таки не завсегдатаи духанов. Среди «сброда тонкошеих вождей», как заклеймил Мандельштам соратников «отца народов», выделяется лишь Сергей Миронович Киров.

В Москву Киров десантируется. Парашют, в котором он запутался, становится символом его трагической гибели через отсылку к кадрам «Броненосца “Потемкин”»: перед тем как расстрелять группу мятежных матросов, их накрывают брезентом. Сцена несостоявшейся казни матросов не попадет в картину Хржановского, но фильм Эйзенштейна среди прочих знаковых отечественных лент будет упомянут не раз. Увидим мы и кадры из ленты Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин» – духовой оркестр исполняет революционный марш, но нам не покажут портрет Кирова с траурным бантом, который стоит на «служебной квартире» начальника уголовного розыска Лапшина. Так из нашей способности понимать с полуслова, из намеков, которые, по сути, и есть пробелы между знаками, складывается, подобно мозаике, общая картина жизни. Она-то и есть та для всех открытая криптография вещей, которую способно прочитать только замирающее перед тайной жизни сердце. Напомним, что «высокоразвитая тайнопись», о которой заговорил Гессе в середине XX века, представляет собой синтез всех достижений человечества, пробудившегося для жизни в духе.

Действие оперы «Нос» в фильме Хржановского разворачивается в нескольких измерениях-локациях, в частности на подмостках Большого театра. Мы переносимся в Москву 1930-х. Сидя в правительственной ложе, Сталин в бинокль наблюдает за происходящим на сцене. «Какофония и сумбур в музыке» – так реагирует вождь на новое слово в искусстве. И эта оценка ставит крест на целом художественном направлении, в прямом смысле слова вычеркивая его адептов из жизни.

Новаторская живопись разделяет судьбу новаторской музыки.

С абстракционистским полотном Кандинского «Музыкальная увертюра. Фиолетовый клин» разительно контрастирует фигуративная живопись, а именно картина Александра Герасимова «И.В.Сталин и К.Е.Ворошилов в Кремле». Кадры с их изображением не случайно монтируются друг с другом. А с художественной метафизикой Павла Филонова соседствует соцреализм – картина Федора Шурпина «Утро нашей Родины», на которой изображен Сталин в белоснежном кителе. Вождь смотрит вдаль, словно бы всматриваясь в светлое будущее.

Хржановский несколько раз цитирует картину Филонова «Пир королей», написанную в 1913 году. Вероятно, она предсказала не только первую мировую войну, но и XX век как таковой. Главными на картине оказываются не короли, а загадочный шут, прилежно пародирующий мироустройство. Не потому ли это полотно иногда называют демонической версией Тайной вечери. Петрушка, пересмешник, шут, перекочевав из райка в правительственную ложу, становится режиссером кровавой пьесы, разыгранной как по нотам. Именно таким предстает в фильме «отец всех народов»: кроваво-красные тона «Пира королей» бросают отсвет на белый китель вождя.

Абстракционизм как отклик на абсурдность бытия исключал изображение реальных предметов. Сочетания цветовых пятен или

геометрических элементов говорили о мире и человеке больше, чем традиционная живопись, политическая ангажированность которой подрубала корни искусства. Абсурд нагнетается и режиссером фильма. Чем ближе повествование к концу, тем больше в нем сарказма и гротеска. Автор фильмов «Стеклянная гармоника» и «Дом, который построил Джек» всегда был с легкой абсурдностью на короткой ноге, но никогда не становился мрачным певцом иррациональных глубин, неизменно прорываясь к вечному измерению в человеке. Вот и в полнометражном фильме «Нос, или Заговор “не таких”» абсурд нагнетается не ради еще большего абсурда, а ради прорыва в сверхрациональный план бытия, к звездному небу, к незаходящему свету. Постепенно трагифарс замолкает перед трагедией, масштаб которой мы постичь не в силах.

Хржановский, путешествуя по кругам ада истории первой половины XX века, взял себе в проводники Гоголя. Мы же, проверяя на прочность смыслы и ценности нашей культуры, следуем за режиссером фильма. И если допустить, что в пространстве и времени искусства могут встретиться разные эпохи, то фантасмагорическая повесть «Нос» на момент своего создания уже была тесно связана со сталинскими репрессиями и соцреализмом, с русским авангардом и нашим сегодняшним днем. ◆

Нос
есть

ПОСТОЯННО ВСЮДУ БДИ, НИКОМУ НЕ ГОВОРИ
ЧУТКО ОТНОСИТЬСЯ К ЖАЛОБАМ И ЗАЯВЛЕНИЯМ ТРУДЯЩИХСЯ!

Кирилл Захаров

СОВЕТСКОЕ ДЕТСКОЕ

«Нос…»: 20-е – 70-е – нулевые

Мне предложили обдумать новый фильм Андрея Хржановского с позиции человека, изучающего литературу для детей и детскую иллюстрацию. Первое чувство – замешательство. Хржановский органически, даже генеалогически связан именно с «детским» дискурсом, много лет делает мультфильмы. Его отец в далекие 1920-е, а к ним обращается в своем фильме Андрей Юрьевич, иллюстрировал детские книги. В то же время более «взрослого» режиссера найти трудно. Его фильмы адресованы искушенному зрителю, переплетаются с игровым и документальным кино.

Если отмахнуться от замешательства и постараться нащупать корни такого парадокса, они найдутся все в тех же 20-х. Юрий Хржановский входил в школу Филонова – МАИ. При этом сначала он иллюстрировал детские книги, а позже озвучивал мультфильмы. Переход от строгого модернизма к чему-то «детскому» не внезапен. Сам Филонов не создавал книг для детей, но его ученики (достаточно вспомнить Алису Порет и Павла Кондратьева) делали. Ученики других великих модернистов – Малевича и Петрова-Водкина – тоже.

В 1920-е сформировался особый подход к детской книге – ею занимались люди, серьезно думающие о взрослом искусстве. По большому счету, между этими мирами тогда не было столь четкого разделения, какое возникло позже. И хотя Андрей Хржановский начал делать фильмы совсем в другую эпоху (но тоже советскую), в них можно разглядеть наследство 20-х.

И в «детских», и во «взрослых» работах он использовал схожие приемы. И музыка Шнитке перебиралась

из этих мультфильмов во «взрослые» произведения композитора. Главный прием режиссера и композитора, конечно, коллаж. Каким бы он ни был, к чему бы ни относился – сюрреализму, постмодернизму, метамодернизму, – суть не меняется. В нем сталкиваются разные, нередко несовместимые контексты. Хржановский сталкивал Возрождение и Магритта. Шнитке – Вивальди и Шёнберга. Они – люди одного творческого поколения (с оговорками, которыми стоит это слово сопровождать). Не случайно Альфред Гарриевич на мгновение появляется в новом фильме Андрея Юрьевича.

В застойные годы проявляли себя художники-концептуалисты. Их деятельность словно бы полюс, противоположный бурным 20-м, когда новую детскую книгу придумали. Она была средством активной пропаганды – не всегда, но и не в последнюю очередь. В период застоя стала – и этого никто еще внятно не опроверг – убежищем. Свои серьезные, постсюрреалистические работы концептуалисты создавали для Запада, но и в советские детские книги нередко внедряли свой художественный метод. А Хржановский создавал свой сюрреализм или мрачный абсурдизм в мультипликации.

Интересно сравнить эти фильмы с книжными работами Виктора Пивоварова, автора хрестоматийных иллюстраций к сказкам Погорельского и Андерсена. Здесь различимо переосмысление Босха в новом, актуальном тогда психоделическом, или сновидческом, ключе. Нечто похожее – в «Стеклянной гармонике» (1968) Хржановского, сделанной раньше и предвосхитившей цитатную эскапистскую атмосферу 70-х.

Совсем иначе, но не менее точно предсказал 70-е мультфильм «Жил-был Козявин» (1966) – своего рода производственный абсурд, словно подытоживающий энтузиазм оттепели. Он вполне сравним с фильмом «Премия» и, будь снят лет на семь-восемь позже, воспроизвел бы подобную же ситуацию. Впрочем, это история Хржановского, в будущем для него не вполне характерная.

Это вступление важно для понимания новейшего фильма режиссера – «Нос, или Заговор “не таких”». Здесь вновь ощутимы колебания между взрослым и детским, заданные и прежним опытом автора, и контекстом, в котором давно существует гоголевский шедевр. Он входит в школьную программу, то есть как будто адресован подросткам. В то же время в самом начале фильма есть реплика: «Англичане издали список – сто книг, которые должен прочитать каждый человек, считающий себя культурным». Добавим: взрослый человек. «Нос» вошел в этот список.

Конечно, это не экранизация, а фильм по мотивам. Здесь уместно вспомнить слова, предпосланные более раннему «Носу» (Le nez; 1963) Александра Алексеева: Sur le thème de N.Gogol. Старый добрый коллаж, умело маскируясь, не покидает искусство не меньше ста лет. Напомнил о себе и здесь. «Нос…» Хржановского – коллаж

в трех снах. Мультипликационный Гоголь пишет «сон», исправляет на «нос», тем самым задает жанр, в котором развивается действие.

Как во сне, все мечется в пространствах, цитатах, контекстах и временах. В эпоху Гоголя и его повести входит сталинская (либо наоборот). Временами вспыхивают почти документальные фрагменты – мы видим, как этот фильм, который мы смотрим, создается в студии, как художники рисуют его героев. Если допустить иронию, не чуждую режиссеру, это сумбур вместо экранизации.

Слова о сумбуре не случайны. Они связывают приемы и темы. Сны сочетаются друг с другом весьма прихотливо, из гоголевской истории зритель попадет в анекдот о Сталине и Булгакове, а оттуда – в анимационную версию «Антиформалистического райка» Шостаковича.

Шостакович – основной герой, его образ связывает разрозненные фрагменты, задает мотив, сопричастный нашей реальности. Когда Дмитрий Дмитриевич говорит, что разрешил некоему режиссеру использовать свою музыку в мультфильме, – речь о Хржановском, еще одном «не таком».

Детского в фильме как будто все меньше и меньше, но анимированная история-анекдот с Булгаковым, похоже, рекомендует «вождя народов» как героя сказов à la Шергин или Зощенко: «Нагрянули было к Ленину праздные посетители. Заслышал разговоры да смехи – как будешь отказывать?! Пальто насунул, воротник поднял, щетку в руки – да марш коридором… Тогда электричество темно горело, гости думают – с уборкой ходит человек… Дали ему убежать…» (Борис Шергин).

Сталин в подобной роли непредставим, он пребывал во всемогущей иррациональности. На страницах знаменитого «Чижа» вы не найдете историй или комиксов (о Ленине придумывали и такое) с его участием, только лишь прославления. И вот, наблюдая анекдот с Булгаковым, зритель фактически слушает забавную сказку о непредсказуемом всемогущем царе и его «тонкошеих вождях». Сталина называют здесь не иначе как «ваше величество».

Впрочем, Булгаков совсем не главный персонаж. Если продолжить сказочные аналогии, герои тут Гоголь, Мейерхольд и Шостакович. Один историю начал, другой погиб, третий выжил, историю продолжил, передал нам. История эта, или, если угодно, сказка, конечно, о творце и власти, но власти не абстрактной. Обобщения найдем в давней «Стеклянной гармонике», стремившейся пройти через цензурные запреты. В нынешнем мультфильме все конкретизировано: перед нами власть советская, губившая или мучившая смелых советских художников. Сегодняшняя ситуация в России, очевидно, видится как продолжение советской. Это и есть сквозной мотив фильма и не вполне, признаемся, новый.

Рефлексия, переосмысление советского опыта не покидают нас уже несколько десятилетий. Кстати, фильм Хржановского-младшего

«Дау» об этом. В середине 90-х Сергей Курёхин критиковал «Утомленных солнцем», говоря, что тиражирование эстетики сильного государства (он усмотрел в фильме Михалкова даже любование ею) мешает построить новое общество. В «Носе…» никакого любования нет, но старое для нас актуально так же, как и двадцать лет назад.

Детская литература не исключение. Знаменитый писатель Эдуард Веркин называет себя наследником Гайдара, несколько авторов одновременно развивают традиции Юрия Коваля. В сущности, другой детской литературы, кроме советской, у нас и не было, и она была разной; там есть из чего строить. Но, вероятно, пора признать, что там, где можно было ждать ошеломительно нового, мы обречены на разнообразные и трудные отношения с прошлым, для кого-то ужасным, для других великим или разным. «Нос…» Хржановского стоит в этом смысле воспринимать как симптом. ◆

Константин Дудаков-Кашуро

С УЛИЦЫ РОДЧЕНКО НА НАБЕРЕЖНУЮ ШАГАЛА

«Нос» в контексте русского авангарда

В то время, когда Андрей Хржановский впервые задумал поставить «Нос» на музыку Шостаковича, так называемый русский авангард даже в лице его самых крупных представителей оставался, как известно, не только terra incognita, но и запретной территорией. Осторожные попытки наших искусствоведов вернуть забытые имена истории, когда некоторые из носителей этих имен еще были живы, мало влияли на общую картину забвения, а сама многосложная мозаика истории русского авангарда постепенно складывалась на Западе, где одновременно заполняла собой академические лакуны и создавала новый клондайк для рынка искусства. К концу 1980-х романтический ореол «авангарда, остановленного на бегу» (по названию известного альбома, изданного в 1989-м) начинал приобретать все более ясные, достоверные черты: ряд первых имен стал шире, за ним стали просматриваться другие, в том числе те, которых, по удачному выражению искусствоведа Надежды Плунгян, можно причислить к «модернизму без манифеста». Все больше становилось очевидно, что кроме внешней репрессивной советской власти внутри авангарда были собственные конгениальные тактике власти пружины, выталкивавшие неугодных логике его механизма детали, – достаточно вспомнить Шагала или Кандинского, не говоря о сотнях других.

Ни внешние, ни внутренние перипетии развития нашего авангарда (при всей зыбкости этого понятия), которые приобретали четкость благодаря сотням выставок, публикаций и конференций, как будто не

касались современной общественной жизни. Но не в том смысле, что она осталась в стороне от сделанных открытий, а как раз в том, что она воспользовалась ими как уже готовыми культурными продуктами, реди-мейдами, без труда переносимыми в любые контексты и пространства – киносериалы, микрорайоны, станции метро, оформление праздников, олимпиад, значков, платков и прочего. Произошедшая апроприация нивелировала различия – теперь, судя по плану жилого комплекса на месте бывшего завода ЗИЛ, на набережную Шагала можно выйти по улице непримиримого с ним Родченко – и лишила значимости исторического, политического, социального контекста.

В новой работе Хржановского контексты – стилистические, временны́е и даже географические – тоже перемешаны, причем нарочито, но, конечно, согласно совершенно иной логике и с иной целью. Вот энсоровские люди-маски на веселом до жути карнавале жизни смотрят, как в небе проплывают шагаловские влюбленные, а раёшник приоткрывает свой ящик, в котором сидит скрюченный персонаж Филонова из «Пира королей». Вот изломанная фигурка Мейерхольда кисти Бориса Григорьева отрывается от своего фона и покрывается густой паутиной каракуль, а Прасковья Осиповна превращается в пикассовскую менаду. Безликие крестьяне Малевича – то одинокие, то представляющие собой уже толпу – сменяются броскими портретами киногероев с плакатов братьев Стенберг, а затем и вовсе репинскими бурлаками или многажды обыгрываемой сценой из «Сватовства майора»…

Визуальные образы – не просто хорошо узнаваемые, но ставшие знаками – здесь превращаются в своеобразный коллаж во времени, под стать и тому принципу, на котором построена опера Шостаковича, и тем принципам монтажа, которыми пронизана авангардная культура в целом и разработавший его формы раннесоветский кинематограф в частности (Эйзенштейн в качестве анимационного персонажа, цитаты из «Броненосца “Потемкин”» и других лент, наконец, пассажир «философского авиалайнера» легендарный киновед Наум Клейман «прописаны» в фильме Хржановского и по этой причине тоже).

И все-таки выбор этих образов/цитат, ставших к настоящему времени клише, может смущать своей предсказуемостью: не сказывается ли в манипулировании узнаваемыми картинками и здесь пресловутая апроприация, рискующая превратить все в пустую дизайнерскую комбинацию, равнодушное зрелище, циничный фарс?! Разумеется, тот факт, что авангардные, и не только, образы уже вмонтированы в фарсово-абсурдистский сюжет «Носа» Гоголя/Шостаковича, а затем еще двух типологически схожих сюжетов, удерживает от этого соблазна. Контраст между «культурой один» и «культурой два» (говоря в терминах Владимира Паперного) подчеркивается тем, насколько, казалось бы, апроприированные

образы авангарда выделяются своей индивидуальностью и самоценностью на фоне по-ярмарочному примитивных, картонных персонажей – будь это лубочный духан из членов Политбюро или карикатурные петербургские обыватели XIX–XXI веков, включая тех, кто взят из кремлевской телетрансляции.

Кажется, этим фильмом Хржановский корректирует старую истину о том, что вся русская литература вышла из гоголевской «Шинели». В его версии все новаторское и свободное духом русское искусство, и пресловутый русский авангард тем паче, вышло из гротескно-экзистенциального гоголевского «Носа», и этот фильм – дань длинной традиции, печальной не только своими колоссальными человеческими потерями, но и той невостребованностью, тем культурным забвением, в котором она вынуждена существовать, несмотря на все внешние атрибуты встроенности в современную российскую действительность. Ведь, кажется, все понимают, что пассажиры авиалайнеров, названных в честь Маяковского или Шостаковича, вряд ли читают или слушают их так, как это происходит в фильме Хржановского. ◆

Олег Лекманов

«САМОЛЮБИВЫЙ, СКРОМНЫЙ ПЕШЕХОД»

К литературному генезису фильма Андрея Хржановского

В 2015 году, к 70-летию Победы, вагоны московского метро украсили плакатами из советских фильмов о войне. Войдя в один из таких вагонов, я с омерзением увидел стоп-кадр из фильма «Третий удар» с крупным планом Алексея Дикого в роли Сталина. Достал из сумки ручку с красными чернилами и, стараясь игнорировать удивленные взгляды пассажиров, быстро написал поперек сталинского лица: «Палач!!!» Увы, с тех пор я, как и почти мы все, успел привыкнуть к разнообразным изображениям палача на обложках апологетических книг, рекламных баннерах и чуть ли не на пасхальных яйцах и конфетных обертках. И уже устал гневаться, читая бесконечные рассуждения в газетах и учебниках про (в лучшем случае) «с одной стороны» и «с другой стороны», а в худшем – про гениального полководца и мудрого отца нации.

Вот чтобы мы не расслаблялись, чтобы ручка с красными чернилами всегда была наготове, Андрей Хржановский и снял по своему и Юрия Арабова сценарию полнометражный мультфильм «Нос, или Заговор “не таких”». Это прямое и очень простое по сути художественное напоминание о том, что наша власть почти во все времена сначала травит и убивает «не таких», выпадающих из (соц)реалистического канона художников, а потом лицемерно «чтит их память», называя их именами самолеты.

Повторюсь, смысл фильма Хржановского предельно прост и ясен – так, наверное, и следует действовать в эпоху двусмысленных полутонов и трусоватого молчания ягнят. А вот киноязык фильма, как обычно у Хржановского, изощрен и цветист. Но не пестр, потому что цитаты, из которых соткан фильм, четко делятся на три группы и на два типа. Группы могут быть

обозначены по трем видам искусства: цитаты из живописи, музыки и кино. А два типа – это восторженные реминисценции, которые черпались режиссером из произведений авторов-новаторов (тех самых «не таких» художников), и противопоставленные им издевательские цитаты, которые брались у авторов-конформистов, творцов сталинского ампира. Герману и Иоселиани, таким образом, противопоставляются Григорий Александров и Пырьев; Шостаковичу – Тихон Хренников и Дунаевский; абстрактной композиции Кандинского – парный портрет академика Герасимова «И.В.Сталин и К.Е.Ворошилов в Кремле».

В отличие от нескольких более ранних фильмов Хржановского (серии по рисункам Пушкина и фильма «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину» об Иосифе Бродском), литературе в «Носе…» отводится далеко не главная роль. Да, конечно, в герои первой из трех новелл фильма выбран Николай Гоголь, портретом которого открывается у Хржановского галерея «не таких» творцов, а одним из основных действующих лиц второй новеллы стал наследник Гоголя по прямой – Михаил Булгаков (как известно, даже надгробный камень на могилу Булгакова перекочевал с могилы автора «Ревизора» и «Мертвых душ»). Однако гоголевский «Нос» оказался нужен Хржановскому и Арабову не сам по себе, а как либретто к опере Шостаковича. Что же касается Булгакова, то своего рода либретто для второй новеллы «Носа…» послужил булгаковский фантасмагорический *устный* рассказ о дружбе со Сталиным, сохраненный для нас Еленой Сергеевной Булгаковой.

Пусть в воронку реминисценций фильма втягиваются знаменитые «кареты со скачущими лошадьми» из «Невского проспекта», сам он определяется автором как «история в трех снах» (явная аллюзия на «восемь снов» булгаковского «Бега»), да и черный кот из «Мастера и Маргариты» вроде бы мелькает среди эпизодических персонажей, но в целом ни гоголевская проза, ни произведения Булгакова режиссеру в качестве строительного материала не понадобились. Как не удалось мне найти в «Носе…» Хржановского отсылок к, казалось бы, напрашивающимся для цитирования текстам других представителей «не такой», *гоголевской* ветви русской литературы: от раннего Достоевского и Андрея Белого до Введенского и Хармса (хотя фотографии из следственных дел обэриутов вместе с фотографиями других замученных художников предъявляются в финале фильма в качестве обвинения сталинскому режиму). Если говорить про общее стилистическое и символическое оформление «Носа…», особенно первой его части, то скорее уж вспоминаются имена двух великих европейских мастеров гротеска и социальной фантастики – Гофмана и Кафки.

Весьма характерным кажется мне то обстоятельство, что сталинская «культура два» точечно представлена в «Носе…» живописными полотнами, музыкальными цитатами и отрывками из фильмов, но не реминисценциями из корпуса прозаических и поэтических текстов. Условные Федор Гладков и Сергей Михалков, как кажется, не

понадобились Хржановскому потому, что в его фильме отсутствуют цитаты из произведений «не таких» прозаиков, поэтов и драматургов, которые послужили бы противовесом для образцов холуйской советской словесности.

Впрочем, одно важное исключение в фильме «Нос, или Заговор “не таких”» все-таки есть, если только меня не подводит многолетняя профессиональная привычка где надо и не надо отыскивать подтексты из стихотворений Осипа Мандельштама. Я имею в виду не столько антисталинскую инвективу поэта «Мы живем, под собою не чуя страны…» (хотя «кремлевский горец» и окружающие его «тонкошеие вожди», возможно, вычерчены у Хржановского не только по булгаковскому, но и по мандельштамовскому лекалу), сколько нечто гораздо более существенное, потому что структурообразующее. В первой части «Носа…» пространство гоголевского Петербурга почти нарочито совмещено с предметными реалиями сталинского Советского Союза и путинской России. Нельзя ли предположить, что этот прием отсылает к финальной строфе «Петербургских строф» (1913) Мандельштама, в которой пушкинский «бедный Евгений» становится свидетелем проезда по улицам города автомобилей начала 1910-х годов?

Летит в туман моторов вереница;
Самолюбивый, скромный пешеход –
Чудак Евгений – бедности стыдится,
Бензин вдыхает и судьбу клянет! ◆

Не более 3-х человек,
на расстоянии
не менее 2-х метров

Нина Цыркун

БЛЮЗ ПЕЧАЛЬНЫХ ДОРОГ

«Земля кочевников»
Nomadland
По одноименной книге
Джессики Брудер
Автор сценария, **режиссер** Хлоя Чжао
Оператор, художник Джошуа Джеймс Ричардс
Композитор Людовико Эйнауди
В ролях: Фрэнсис Макдорманд, Дэвид Стрейтейрн, Боб Уэллс, Гэй Де Форест, Патриша Грайр, Линда Мэй, Анджела Рэйс и другие
Cor Cordium Productions, Hear/Say Productions, Highwayman Films
США – Германия
2020

Говоря про свой фургон, которому она дала гордое имя «Авангард», Ферн пользуется не безличным местоимением it, а, будто речь идет про живое существо, she – она. Так в англо-американской традиции называют корабли, одушевляя ладьи-ковчеги, которым доверяют свою судьбу. Ферн вложила в «Авангард» столько фантазии, столько прилежания и терпения, чтобы приспособить пошарпанный минивэн к более или менее удобной жизни, что теперь лучше влезет в долги, чтобы его починить, чем расстанется и купит что-нибудь новое, понадежнее.

С тех пор, как в 2011 году после рецессии обвалился рынок гипсокартона и закрылось предприятие в моногороде Эмпайр, штат Невада, которое просуществовало восемьдесят восемь лет, и после того, как умер ее любимый муж, Ферн колесит по дорогам Среднего Запада, то присоединяясь к братству таких же кочевников, то выбирая одиночество как способ обновления жизни. Движет ею не жалость к себе, так много потерявшей, а стойкость выживания. «Вы, как пионеры», – формулирует образ жизни Ферн и ей подобных ее сестра. Пионерами называли тех, кто в XVIII–XIX веках оставлял свой дом в Европе или на востоке Америки и с караваном фургонов двигался на запад, чтобы освоить новые территории. Они не ощущали себя неприкаянными и могли бы сказать о себе словами Ферн: «Я не бездомная, у меня просто нет дома». То были времена строительства «империи» (Соединенные Штаты видели образец страны в Древнем Риме: в 1793 году первый президент страны Джордж Вашингтон заложил первый камень в здание Капитолия – места пребывания Конгресса США на Капитолийском холме в Вашингтоне, и в столице каждого штата есть свой Капитолий). Превращение Эмпайра в город-призрак – метафора стремительно меняющейся

страны, разрушения старых структур, призывающего американцев покинуть отжившее свой век пристанище. В рассказе Джека Лондона есть песенка: «Как аргонавты в старину, спешим мы, бросив дом…» Но на этот раз американцы спешат не за «золотым руном», а скорее прочь от попыток его добыть.

Удостоенную «Золотого льва» Венецианского кинофестиваля «Землю кочевников» этнической китаянки Хлои Чжао, выросшей в Америке, можно причислить к разным жанрам, прежде всего к роуд-муви или к жанровым гибридам типа мокьюментари. Но я бы предложила для этого фильма лейбл «постфикш» по аналогии с постдоком. Здесь только два профессиональных актера – таким образом, это слегка беллетризованная экранизация одноименной документальной книги журналистки Джессики Брудер с подзаголовком «Выжить в Америке в XXI веке». Вообще же по типу высказывания этот фильм кажется мне ближе всего к «потоку впечатлений» – книге битника Джека Керуака «На дороге». Его автобиографический роман составлен на основе дневниковых записей о странствиях двух друзей, на пути которых встречаются, как у Джессики Брудер, реальные люди, только фигурирующие на его страницах под псевдонимами.

Дорога, по Керуаку, и есть сама жизнь, которая уводит от символической смерти в границах города – мира постоянной рутинной работы и налагающих массу обязательств семейных уз. «Мы будем стервами пустошей!» – провозглашает Ферн кредо своего спасения от подобной «смерти». Ее искусительный соблазн является Ферн в виде уютного существования в доме благополучной замужней сестры или вместе с очень неравнодушным к ней, если не сказать больше, Дейвом. Дейва, с которым Ферн встретилась в дороге, играет (под своим именем) профессиональный актер Дэвид Стрейтейрн. А главная профессиональная актриса в фильме – дважды оскароносная Фрэнсис Макдорманд. Она побывала в обличье разных средних американок – целеустремленной беременной полицейской в «Фарго» братьев Коэн, ищущей справедливости Милдред у Мартина Докдоны в «Трех билбордах на границе Эббинга, Миссури», а теперь она Ферн – еще одна средняя американка, на этот раз выбравшая странствие как способ дожить свою жизнь. Ферн – ключевая фигура «Земли кочевников», открывающая нам дверь в большой мир, населенный невыдуманными героями нового сословия.

В популярной энциклопедии американской жизни – телесериале «Симпсоны» – есть такой эпизод. Гомер выходит из автомобиля на хайвее, бросая парню за рулем: «Спасибо тебе, Джек Керуак», а тот протягивает ему рукопись на бумаге А4 с пометкой «окончательный вариант» и объемистый свиток, говоря: «Вот эту исправленную рукопись брось в почтовый ящик, а этот рулон выброси, чтобы его никто не увидел». Едва Гомер получил из рук автора легендарный первый вариант, напечатанный на склеенных листах японской бумаги, свиток, сохранивший живые впечатления дорожной жизни, мгновенно рассыпается в пыль, к ужасу Гомера, почитателя Керуака, уносясь в небо. Хлоя Чжао как раз

«Земля кочевников», режиссер Хлоя Чжао

и стремилась успеть запечатлеть ускользающую реальную жизнь реальных людей именно как она есть, а не в приглаженной чистоплюйством редакторов версии.

Однако в интонации романа Керуака и книги Брудер (как и фильма Чжао) есть существенное различие. Керуак и его приятель Нил были джазниками (jazzniks), и книга-импровизация, писавшаяся в эйфории победоносных послевоенных 1940-х, изначально собиралась в стиле джаза. В «Земле кочевников» играют и поют не джаз, а блюз, по настроению гармонирующий с медитативным минимализмом саундтрека Людовико Эйнауди. Само слово «блюз» переводится как «тоска»; он родился раньше веселого джаза, хотя десятилетия спустя джаз и вырос из этих грустных песен, настоянных на ностальгических воспоминаниях о счастливом прошлом, в которое нельзя вернуться.

Пробавляясь временной сезонной работой – упаковщицей на сортировочном складе концерна Amazon, подавальщицей в придорожном сетевом кафе, уборщицей в Национальном парке Бэдлендс, – Ферн странствует по западным штатам, встречая на пути таких же кочевников. В большинстве своем это немолодые люди, столкнувшиеся на склоне лет с перспективой нищеты. Линда Мэй, например, трудившаяся с двенадцати лет, вырастившая двух дочерей, признается: узнав, что ей светит всего 550 долларов заработанной пенсии в месяц, подумывала о самоубийстве. Веселого в событиях, лишивших их дома или подтолкнувших к тому, чтобы покинуть свой дом, мало. Но у каждого находится резон не поддаваться унынию: даже в бедности можно найти светлую сторону – ты теперь не зависишь от прихотей всемогущего доллара, можешь отправиться туда, где давно мечтал побывать, или, как Шарлин Свонки, вернуться туда, где когда-то был счастлив. Свонки поделилась с Ферн воспоминанием о том, какое невероятное блаженство ощутила

«Земля кочевников»

она у подножия скалы, сплошь усеянной птичьими гнездами. Вокруг летали ласточки, и сама она, отражаясь в озерной воде, казалось, летает в их стае. Зная, сколько ей отмерено прожить на этой земле, Свонки спешит вернуться в те края. В память ли об этой женщине или желая испытать то же сакральное счастье, Ферн тоже туда доберется. И еще попробует по ее примеру вернуться туда, где была счастлива, но убедится, что возвращаться в пустые стены к разрушенному очагу смысла нет.

Экранно-реальные кочевники – не битники, не беспечные ездоки эпохи контркультуры, не профессионально маргинализованный прекариат (персонажный пул Греты Гервиг); они наследники Генри Дэвида Торо, пропевшего гимн одиночеству, спасающему от скучной зависимости от чужого мнения и навязанных правил. Поставленный Торо в середине позапрошлого века над самим собой эксперимент добровольной самоизоляции (актуальный, надо сказать, опыт, полезный нынче не только в Америке) доказал, что вполне можно жить вне общества, довольствуясь необходимым. Тем более что в распоряжении кочевников девственная природа, в которой пейзажисты Гудзонской школы видели эталон божественной чистоты, стало быть, неизбывного источника обновления. Сегодня похожую философию проповедует еще один герой фильма – гуру американского кочевничества Боб Уэллс, устраивающий на Новый год двухнедельную встречу единомышленников в Аризоне.

«“Титаник” тонет», – провозглашает Уэллс, вынося вердикт привычному, мнимо устойчивому жизнеустройству, и обучает прибывающих на встречу перспективному искусству «жить на дороге». Припарковав свои фургоны, в рождественские дни люди поют и танцуют, собираются у костра и переживают общие эмоции, становясь участниками почти магического, ритуального неоархаического действа. Встречи с незнакомцами открывают новые страницы жизни и даруют новый

опыт вместе с бескорыстным участием благодарных слушателей их собственных историй про утраты, болезни, семейные неурядицы. Они не источают импульсивной радости, но они свободны, потому что не пытаются изо всех сил удержаться на привычной жизненной тропе, они хозяева своей жизни и могут себе позволить бездумно, пусть и меланхолично, наслаждаться вечной красотой природы. Ферн, в послужном списке перепробованных работ которой есть и «учительница на замену», тоже слушает других и рассказывает о себе, о своих главных ценностях – семейном альбоме и дешевых тарелках, которые отец покупал на сезонных распродажах. Может она поделиться и полезным советом. Вновь встретившись на дороге с молодым парнем Дереком, она узнает, что на севере у него есть любимая девушка, но письма к ней не обещают взаимности. И Ферн читает Дереку шекспировский сонет 18 – признание в любви, которое вдруг да поможет. Потому что она знает цену любви, храня горькую память об утрате любимого мужа.

Присутствие на экране Фрэнсис Макдорманд, как и ее героини в дискурсе, деликатно и ненавязчиво. Актриса не нагружает кадр активным действием, она – внимательный и сочувствующий наблюдатель, не устремляющий многозначительный или оценивающий взгляд в кинокамеру; ее глаза всегда обращены либо к собеседнику, либо следят за дорогой или за предметами труда, которым занимается. Символичен в этом смысле ее проход с бенгальским огнем мимо фургонов кочевников, которых она поздравляет с Новым годом. Она напоминает героиню поэтической пьесы Роберта Браунинга «Пиппа проходит», в 1909 году экранизированной Дэвидом Гриффитом. Пиппа просто проходит, напевая, мимо чужих домов, и всем от этого становится немножко лучше.

В фильме есть много кадров, снятых через ветровое стекло фургона, и Ферн предстает перед нами в лучах солнца, на фоне песчаной пустыни, летящего снега… Так же как Гриффит сумел без слов перевести поэтический язык английского драматурга-философа в изысканную визуальную игру светотени, оператор Джошуа Джеймс Ричардс, прежде исполнивший песнь дороги в предыдущем фильме Хлои Чжао «Наездник» (The Rider; 2017), вписал героев ее новой картины в фантастически прекрасный, необъятный мир девственной природы, устанавливающий красноречивую иерархию с быстротечной и ненадежной индустриальной цивилизацией.

В Национальном парке Бэдлендс (парке «плохих земель», как называли эту каменистую местность Южной Дакоты аборигены-индейцы) Ферн делает символическое селфи у рекламного щита знаменитого мемориала на горе Рашмор, где высечен барельеф четырех американских президентов – Джорджа Вашингтона, Томаса Джефферсона, Теодора Рузвельта и Авраама Линкольна, чья деятельность обозначила важнейшие точки истории и роста Америки. Вместе с ними, вместе с пионерами и героями фронтира, своими судьбами выстраивавшими закон и порядок страны, хрупкая Ферн вписывается в национальную мифологию, открывающую одну из новых своих страниц. ◆

Сергей Анашкин

ИСТОРИЯ ОДНОГО НЕУДАЧНИКА

«Ученик»
The Disciple
Автор сценария, режиссер
Чайтанья Тамхане
Оператор Михал Собоциньский
Художники Равин Карде, Пуджа Талреджа
В ролях: Адитья Модак, Арун Дравид, Сумитра Бхаве, Деепика Бхайде Бхадват, Киран Ядниопавит, Абхишек Кале, Неела Хедкар, Макаранд Мукунд, Кристи Бенерджее, Прасанд Ванарсе и другие
Zoo Entertainment
Индия
2020

Фильм индийского режиссера Чайтаньи Тамхане получил приз за лучший сценарий на фестивале в Венеции. Его дебютная картина «Суд» (Court; 2014), слава которой также началась с победы в венецианских «Горизонтах», в свое время завоевала множество международных наград. Тамхане, хоть и живет в глобализированном Мумбаи (бывший Бомбей), делает фильмы без оглядки на Болливуд. Снимает кино не на государственном хинди, а на маратхи, языке родного штата Махараштра. Второй фильм режиссера мало похож на типичный образчик индийского независимого кино. Он выпадает из рамок «актуальной тематики» – ни яростной социальной критики, ни едкой сатиры на правящий класс[1]. Нет в нем и нарочитой экспрессии – залихватской аляповатости, яркости и пестроты. Жанровая природа картины – *качели* от драмы к грустной комедии – определена фигурой центрального персонажа (простак) и насмешливым складом ума самого режиссера, сочетанием иронии и лиризма.

Название фильма The Disciple у нас переводят как «Ученик». Словарь предлагает дополнительные значения: последователь, поборник, приверженец, сторонник. Полноценного русского эквивалента у этого слова нет. Точнее всего передает смысл, заложенный в нем, довольно неуклюжая фраза «представитель определенной школы» (невьянский иконописец, выпускник Вагановской академии, продолжатель традиций русского

1.
Дебютный фильм режиссера «Суд» вызвал в родной стране неоднозначный прием у критиков. Автора порицали за «оптику» представителя среднего класса, за недостаточное радение о представителях притесняемых групп: «Средний класс цепляется за любую возможность, чтобы сохранить свое благополучное существование, не исключая терпимости к беззаконию» (М.К.Рагхавендра. Кино Индии вчера и сегодня. М., 2020).

пианизма). Правоверный *школяр* всегда только часть некого целого, ратник какого-то *общего дела*. Импульсы его своеволия усмиряет строгий канон.

На экране повесть о незадачливом музыканте, который потратил жизнь на постижение таинств вокала. Но не достиг ни искомых вершин мастерства, ни подлинного признания. История универсальна: человек любит искусство, а искусство не отвечает взаимностью. Каждый из нас встречал таких режиссеров, актеров, литераторов, живописцев.

Тамхане предпочитает сюжеты без развернутой романтической линии. В «Суде» он фокусировал основное внимание на абсурдности практик индийской юриспруденции. В «Ученике» предпочел сосредоточиться на профессиональной рутине, на буднях исполнителей классических раг: уроках, репетициях, конкурсах и концертах. На взаимодействии наставника и ученика.

Известно, что в разных сферах традиционной индийской культуры преемственность достигалась своеобразным трансфером личности – передачей сущностных качеств от старшего к младшему[2]. Архетип наставника сакрализуется, образ гуру замещает фигуры родителей, авторитет учителя вытесняет авторитет отца[3]. В веками отработанной логике заложен, однако, заведомый парадокс, на котором и строится коллизия фильма, – не берется в расчет *сопротивление материала*. Можно впитать сумму знаний и систему ценностей гуру, но нельзя перенять и присвоить чужой творческий дар[4].

Конструкция «Ученика» проста и экономна, строится на законах симметрии. Двухчасовой фильм поделен на две равные части (два акта, две серии). Хронология: нулевые и наши дни. В начале картины герою двадцать четыре, в конце – около сорока.

Центрального персонажа зовут Шарад Нерулкар. Невзрачный на вид молодой человек – самый покладистый, самый усердный и самый преданный ученик пожилого преподавателя классического вокала. Начинающий исполнитель холост, как и его наставник. Всю страсть и энергию он отдает постижению музыки. Самоотдача Шарада

2.

Мотив ученичества возникал и в судьбе самого Тамхане. После успеха «Суда» он принял участие в программе Rolex Mentor and Protégé in Film. Стажер прошел практический курс ремесла у Альфонсо Куарона на съемочной площадке «Ромы». По словам индийского автора, пример наставника помог ему осознать потенциал невербальных средств повествования, расширяющих возможности традиционной драматургии. А вскоре мексиканский режиссер с международной репутацией сам влился в команду Тамхане, взяв на себя функции исполнительного продюсера второй картины своего протеже.

3.

«С помощью ряда специальных приемов духовная личность учителя возрождается в ученике (принцип духовного мимесиса). <Для ретрансляции личности> необходимо и достаточно передать систему характерных для учителя деятельностей, включая и их мотивацию» (из статьи В.Семенцова «Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагавадгиты». См. в сб.: «Восток – Запад», М., «Наука», 1988.

4.

Тот же парадокс личностного трансфера характерен и для европейских перформативных искусств: заметными педагогами – кодификаторами музыкального, актерского, хореографического мастерства, ретрансляторами славных традиций определенной школы – становятся обычно профессионалы с хорошей выучкой, так и не достигшие искомого совершенства и звездных высот в своей исполнительской деятельности.

«Ученик», режиссер Чайтанья Тамхане

в служении ремеслу граничит с наваждением, со всепоглощающей одержимостью. Индийская классика – *бесписьменный язык*, для которого не существует оригинальной системы нотации. Вокальное мастерство передается из уст в уста, инструментальное – из пальцев в пальцы.

Ясно, что персонажи живут в многолюдном Мумбаи, но режиссер трактует мир мегаполиса как совокупность «частных пространств». Интерьер превалирует над пейзажем. Скромные квартиры, малые концертные залы – ни пестрых человеческих масс, ни эклектичных городских панорам. Польский оператор Михал Собоциньский скрадывает колористическую избыточность, привычную для индийского глаза, добиваясь в кадре смягченных цветов, деликатной пастельной гаммы.

Стоит иметь в виду, что гуру Шарада – представитель одной из «побочных» школ классической музыки хиндустани[5]. Почтенный, заслуженный вокалист, но не общенациональная знаменитость. Концерты этого исполнителя не способны привлечь большого количества публики, мастер работает для узкого круга ценителей и знатоков. Голос старого вокалиста утратил былую свежесть, но сохранил гибкость, эмоциональную насыщенность и точность фразировки.

Фильм начинается с концертного соло. Старый маэстро исполняет классическую рагу, Шарад с восторгом внимает вокалу учителя. У пожилого музыканта есть то, чего недостает молодому коллеге, – опыт

5.
В индийской классической музыке сосуществуют две самостоятельные системы: карнатакская традиция (Южная Индия) и североиндийская – хиндустани. Они имеют общие корни, но разделились еще в средние века. Традиция хиндустани – мозаика автономных направлений, у каждого свои принципы. Она испытала влияние персидской музыки, развивалась при дворах как индуистских, так и мусульманских правителей: «В XIX веке в различных стилистических школах стали проявляться сепаратистские тенденции. <Их адепты> отвергали любую музыку, которая отличалась от их собственной. Музыкальное наследие каждой школы стало тщательно охраняемым секретом и передавалось только близким по клану, куда не допускались чужие» (д-р Самати Мутаткар. Знакомьтесь: Индия. Классическая музыка. М., 1987).

и мастерство. Новичка подводят проблемы с певческой техникой: ему не даются тонкости виртуозных пассажей, ускользает структурная стройность импровизации.

Публичные выступления для героя – череда неудач. Шарад участвует в конкурсе молодых вокалистов. Поет скорее старательно, чем вдохновенно, в итоге остается без всяких наград. Неуспех его ранит. Во время очередного концерта он не может точь-в-точь повторить вокальную фразу, заданную наставником. Конфуз особенно сокрушителен на фоне успехов других учеников гуру. Учитель – как может – подбадривает ученика. Признается, что лишь к сорока годам достиг искомого совершенства.

Шарад готовится к новому выступлению. Его накрывает страх перед провалом, мучают приступы тошноты. На помощь приходит старинная мудрость: необходимо забыть об аудитории, о вокальной технике, петь надо для гуру и для верховного божества. Первую часть картины завершает вдохновенное соло Шарада – молодой музыкант оседлал волну куража. Он полон надежд и верит: успех не за горами. Ему невдомек, что за кульминацией следует спад. Этот концерт так и останется лучшим его выступлением.

Музыкальные номера становятся в «Ученике» способом самовыражения персонажей, раскрытия их натур. В живом исполнении вокальные раги могут длиться более получаса. Их развитие подчиняется строгим законам. Для западного меломана индийский вокал не более чем звуковая абстракция. Он лишен осязаемой нарративности, внятной драматургии: не ария и не романс. Нам трудно прочувствовать стройность классических форм, оценить прихотливость взаимодействия канонических схем и спонтанной импровизации. Тамхане адаптирует рагу для международной (то есть западной) аудитории. Извлекает из вокального соло его кульминацию или зачин, превращая момент наибольшей концентрации исполнителя в самодостаточный эпизод. Длительность вычлененных фрагментов не превышает двух-трех минут – хронометраж комфортный для европейского уха. Кино создавалось в расчете на внешнюю аудиторию[6].

Режиссер принял единственно правильное решение, пригласив на главные роли опытных вокалистов, а не профессиональных киноактеров, которым пришлось бы натужно имитировать пение, открывать рты под чужую фонограмму. Именно вокальные соло привносят в картину элементы экспрессии и спонтанности. Стоит отметить, что роль незадачливого певца доверили музыканту вполне успешному. Адитья Модак не без озорства воспроизводит вокальные ляпы своего персонажа, фальшивит, искажает узор музыкальных фраз. Но самое главное – и в этом исполнительский шик – он умудряется приглушать

6.
На момент написания этой статьи (октябрь, 2020) «Ученика» не видели даже влиятельные индийские критики (те, кто по понятным причинам не смог приехать в Венецию).

собственный дар, сглаживать темперамент, сбавлять посыл, контролировать выплеск энергии[7].

Тамхане выстраивает любопытную систему замещений. Очевидна параллель между фигурой наставника и фигурой отца. Шарад по-сыновьи относится к почтенному мастеру, заботится о здоровье наставника. После занятий делает старику массаж, разминает ноги, чтобы унять боли. Умащает спину ароматическими маслами. Покойный родитель (появляется лишь в ретроспекциях) тоже был вокалистом, питомцем той же школы классического вокала, что и гуру Шарада. Именно он стал первым наставником сына, приобщил отпрыска к миру музыки хиндустани. Вместе с тем отец начинающего певца представлен и в ипостаси *дублера*, своеобразного двойника самого персонажа. Оба верят в идею *утраченного идеала*, в то, что рага к нашему веку растеряла свою чистоту и благодать. Отношение Шарада к отцу окрашено двойственностью: с одной стороны, родитель – герой ностальгических воспоминаний о детстве, с другой – пример музыканта, карьера которого не задалась. На судьбе отца лежит печать неуспеха, такой *наследственной* участи сын надеется избежать.

Есть в картине еще один значимый персонаж-*заместитель*: старческий голос легендарной вокалистки Мааи (отцифровка с магнитофонных кассет), ведущий с героем нескончаемые беседы о превратностях вокального мастерства. Раритетные записи лекций достались ему от отца. Шарад время от времени садится на мотоцикл, отправляется в одиночный пробег по ночному городу. Из плеера раздаются афористичные монологи (мудрость порой неотличима от потока трюизмов). Наступает момент, когда начинаешь подозревать: надтреснутый голос давно умершей певицы, отделившись от физического носителя, водворяется в голове самого *ученика*. Бесплотная *сущность* не столько антагонист реальной родительницы героя, женщины приземленной и весьма прагматичной (без пиетета относится к *высоким искусствам*, с неодобрением – к одержимости музыкой мужа и отпрыска), сколько проекция архаического архетипа богини-матери, авторитетной и авторитарной. Той, что делится с почитателем сокровенными знаниями, но требует взамен послушания и подчинения.

Важно, что непогрешимое воплощение совершенства неосязаемо. Гений Мааи может быть только предметом веры: записей не существует, певица избегала публичности. Верификация мифов об *идеале* практически невозможна. Преданность эфемерному абсолюту толкает адепта на путь безбрачия. Шарад толком и не пытается наладить личную жизнь. Режиссер иронизирует над стереотипным представлением об индийском аскете, без остатка отдающем жизнь духовному поиску. Одинокий герой усмиряет не плоть, а здоровую похоть – и не гаммами или мантрами, а старательной мастурбацией за просмотром топорного порно.

7.
Не стану вдаваться в музыковедческие детали. Мне повезло побывать на концертах индийской классической музыки (Москва-1987, Дакка-2016), собрать небольшую коллекцию записей. Но знаний моих недостаточно для того, чтобы взять на себя роль эксперта. Впрочем, хорошее исполнение индийской классики от неудачного я все же смогу отличить (а вот оценить исполнение арий Пекинской оперы – вряд ли).

«Ученик»

Во второй части картины Тамхане вводит контрастный мотив – с повестью об аскете соседствует «история куртизанки»[8]. Ехидное переосмысление популистской мифологемы о взлете новой звезды, явившейся из ниоткуда (the star is born). Вставные эпизоды мимикрируют под цепочку фрагментов телевизионного шоу, за которым с домашнего кресла нехотя наблюдает Шарад. Девушка из бенгальской глубинки побеждает в конкурсе *народных талантов* (аналог «Голоса»). За время участия в шоу радикально меняются имидж певицы и ее репертуар. Скромница в мешковатом наряде на глазах удивленного зрителя превращается в прожженную диву: провокативные позы, агрессивно-избыточный макияж, томный взгляд из-под фальшивых ресниц. Вместо интерпретации традиционных напевов – навязчивый поп: «эротическое» мурлыканье. Ничто ни в облике, ни в вокале скороспелой звезды не напомнит уже о прежней классической выучке.

Герой к сорока годам заметно отяжелел (возрастную метаморфозу передает не пластический грим, а коррекция силуэта). Он продолжает заботиться о престарелом учителе, который становится все более немощным и беспомощным. Шарад и сам начал преподавать, ведет занятия для разновозрастной группы любителей. К базовой теме – индивид и традиция, школа и ученик – добавляется новая линия: традиция и *другие*. Все

8.

Индийская классика ныне – музыка светская, но корнями своими она уходит в архаические сакральные практики. В средние века рага стала придворным искусством (со всеми вытекающими последствиями). Изучение классического вокала входило в обязательную программу подготовки утонченной и образованной куртизанки. К «высокой раге», с одной стороны, примыкают газали (любовные песнопения, жанр персидского происхождения), с другой – бхаджаны (индуистские религиозные гимны). Сближение крайностей – индуистского благочестия и мусульманской романтики – стало возможным благодаря синкретизму бхакти, идеям чувственной любви к божеству.

ощутимей проявляют себя нестыковки внутреннего и внешнего, столкновение *своего* и *чужого*.

Показательна перепалка Шарада с матерью старшеклассника, посещавшего курсы вокала. Подросток хочет выступать в школьном ансамбле, исполняющем композиции в смешанном стиле (местный фьюжн – локальный гибрид западной музыки и музыки хиндустани). Преподаватель ставит ученика перед выбором: или классика, или поп. Вокал хиндустани в гибридной музыке – всего лишь одна из красок, придающая композициям этнический колорит. Исполнителю легкого фьюжна нет никакой нужды тратить время на постижение классического вокала. Очевидно несходство мировоззрений. Для Шарада музыка – миссия; для тех, кто у него обучается, – дополнительное образование, хобби, полезный навык. Авось пригодится однажды. Впрочем, и сам герой сходным образом относится к занятиям йогой – удобная техника релаксации, а не эзотерический путь к самопознанию, самосовершенствованию, самораскрытию. Изменился статус преподавателя, он больше не гуру, не проводник по жизненному пути, а поставщик платных услуг (потребитель считает возможным предъявлять рекламации, если не доволен их качеством).

Не менее драматична встреча Шарада с *авторитетным музыковедом*, коллекционером архивных записей. Знаменитость с садистской небрежностью начинает развенчивать репутации *культовых исполнителей*, вокалистов, особенно значимых для героя. Одну из легендарных певиц, Шантидеви, знаток приравнял к заурядной шлюхе: в конце 40-х та была содержанкой богатого бизнесмена, музыке обучалась на средства своего покровителя. Опускает с небес на землю *божественную* Мааи, приписав *непостижимому идеалу* человеческие пороки: дурной характер, безудержный эгоизм, моральную нечистоплотность и даже приверженность исламофобии[9]. Шарад сдерживает эмоции. Но знаток приступает к атаке на его чтимого гуру: заслуженный музыкант – умелый преподаватель, но посредственный исполнитель. Неинтересен как вокалист. Взбешенный герой окатывает обидчика напитком из своего стакана.

Образ самодовольного критика откровенно шаржирован – брюхо эксперта по величине сопоставимо с его самомнением. Но в комической сцене проявлен серьезный концептуальный конфликт. Проблема в несовпадении приоритетов: иерархия замкнутого сообщества (кружковая, цеховая, фанатская) не тождественна иерархии общепринятой, официальной. Той, за которую отвечают солидные критики. Какая из несхожих систем окажется состоятельней и актуальней годы спустя, выявит только время.

Сольный концерт Шарада. Помещение скромных размеров, немногочисленная аудитория. Певец свободно владеет материалом, демонстрирует выучку и мастерство. Внезапно он прерывает рагу на полуфразе, не

9.
Обвинение в исламофобии – сигнал для индийской аудитории. Нынешняя правящая элита исповедует ценности индуистского национализма, притеснения мусульман трактует как реванш за «столетнее иго» завоевателей-иноверцев. Ксенофобская идеология вызывает активное неприятие у прогрессивных интеллектуалов.

«Ученик»

завершив вокальный кульбит. Поднимается с возвышения и, не разъясняя причин, покидает зал. Публика разбредается в недоумении.

Сорокалетний герой достиг предела возможностей. Нет смысла тешить себя надеждой на долгожданный прорыв к желанному совершенству. Избавление от иллюзий – шаг к раскрепощению. Уход из профессии – проявление мужества, а не малодушия.

Утратив веру в особую избранность, Шарад сохраняет верность призванию: любовь к классическому вокалу, преданность той традиции, что сформировала его. Вместе с приятелем затевает проект по сохранению и пропаганде наследия подзабытой уже школы вокала, той самой, к которой принадлежали его отец, его гуру да и мифическая Мааи. В планах издание дисков и книг, классы онлайн для начинающих музыкантов (*школа* должна идти в ногу с временем).

Режиссер рифмует две сцены (даются не встык). Вагон электрички: на коленях Шарада примостилась девочка лет пяти. Мужчина увлеченно играет с ребенком. Рядом – счастливая женщина, вероятно, супруга. Тот же поезд. Одинокий герой рассеянно смотрит в окно. На сиденье напротив – женщина с дочерью. Попутчики не знакомы. Эмоциональный настрой персонажа и акцент на крупных планах делает первый фрагмент более личностным, субъективным, во втором взгляд камеры-наблюдателя объективирован, отстранен. Возникает *игра в угадайку*: реальное/вероятное. Выбор – что мнимость, а что действительность – остается за интерпретатором.

В вагоне появляется бродячий певец, исполнитель простонародных песен (очевиден их чувственный, эротический даже подтекст). Никто из пассажиров денег ему не дает. А тот не слишком-то и расстроен. Вольный носитель фольклорной традиции не связан строгим каноном, не грезит о совершенстве, не жаждет признания. Ему просто нравится петь. ◆

Алиса Таежная

БЛЕДНОЕ ПЛАМЯ

«Последняя капля»
On the Rocks
Автор сценария, режиссер
София Коппола
Оператор Филипп Ле Сурд
Музыка: Phoenix
Художник Энн Росс
В ролях: Билл Мюррей, Рашида Джонс, Марлон Уайанс, Джессика Хенвик, Дженни Слейт, Лиянна Мускат, Александра Мэри Реймер, Анна Шанель Реймер, Барбара Бэйн, Джулиана Кэнвилд и другие
A24, American Zoetrope
США
2020

«Не отдавай сердце ни одному мальчику до замужества. И даже когда выйдешь замуж, ты все равно моя», – говорит ласковый мужской голос на вступительных титрах «Последней капли», нового фильма Софии Копполы, который будто напрашивается на звание кризисного, личного, почерпнутого из личного же опыта. София, с самого детства фигурирующая на фотографиях Фрэнсиса Форда Копполы на съемочной площадке, росла с ярлыком папиной дочки и явно никогда от него не освободится.

Мне в рассказе о «Последней капле» хотелось бы отойти от напрашивающейся маркировки мелодрамы Софии Копполы как автобиографии и обратить внимание на другой аспект: как женщина-режиссер, разменявшая шестой десяток, использует дочерне-отцовскую историю в качестве приманки, чтобы высказаться о другом. О глобальном разочаровании в мире, созданном родителями, о неизбежном тупике зрелости и о том, как во всех недостачах и случайных поступках окружающих человек на пределе склонен видеть выпады против его самости. Это очень горький фильм, несмотря на приторный финал – самый блеклый в фильмографии Софии.

Мать двоих детей Лора (Рашида Джонс), взявшая перерыв на то, чтобы написать следующую книгу – невроз половины американских киногероев, если наблюдать хронологию от Вуди Аллена до Алекса Росса Перри, – не знает, о чем писать, собирает по дому носки детей и дожидается вечно отсутствующего мужа из командировок. Когда рождаются дети, любая амбициозная женщина чувствует себя домохозяйкой куда в большей степени, чем ее мужчина, – дисбаланс материнства, с которым эмансипации справиться еще не по силам. Скучание и прокрастинация – состояния, в которых

Лора пребывает давно, а редкая близость с мужем – небольшие эмоциональные вспышки на ровном фоне вялотекущей ангедонии: до антидепрессантов рукой подать. Шаг влево или вправо – и мы попали бы в мир обреченных Тодда Солондза, но София Коппола слишком витальна сама по себе, чтобы смотреть в эту сторону.

Муж зарабатывающий (базовый, как пиджак из массмаркета, – глазу не за что зацепиться) летает по продюсерским заданиям через всю страну, принимает семью как должное, мысленно поставив галочки напротив главных сфер жизни: на работе интересно и платят, дома спокойно, можно каждый день понемногу покорять мир. Он на бегу целует Лору в лоб и приезжает глубоко ночью, пока она смотрит стендап Криса Рока о разнице между fuck и intercourse: «Пока одни

«Последняя капля», режиссер София Коппола

женщины в постели делают всякую грязь, другие находятся в любящих отношениях». И когда уставший от перелета муж на ксанаксе (пилюля покоя для среднестатистического тревожного американца) целует ее в кровати и отшатывается, будто увидел кого-то незнакомого, Лора начинает паниковать, как не паникует ни от ненаписанной книжки, ни от приближающегося сорокалетия. Грязи нет, а где же тогда любящие отношения? Перестать быть интересной мужчине, которому ты посвятила свое цветущее десятилетие, – сильнейший удар по женщине в ее вторую половину жизни. Вдруг, пока Лора насыпала детям хлопья и в пижаме ела чипсы, другая завладела вниманием ее мужа?

В этот момент особой уязвимости она звонит отцу Феликсу (Билл Мюррей), который готов подтвердить ее худшие опасения. Не секрет, что в трудной ситуации мы обращаемся за советом к тем, кто согласится с самым тревожным импульсом внутри нас. К счастью, отец моментально отзывается, соглашаясь посоветовать и поучаствовать.

«Последняя капля»

К несчастью, его дурная голова рождает такое количество легкомысленных фраз и поступков, что даже твердо стоящему на ногах человеку станет не по себе: Феликс воплощает самые темные страхи его дочери о брошенности, супружеской неверности и эмоциональном отстранении.

Феликс – карикатурный галерист, одной рукой продающий дорогую живопись, а другой придерживающий дверь каждой встречной женщине. Издалека приятный во всех отношениях, он ведет себя, как павиан из Animal Planet, хорохорясь перед дочкой. С первой встречи понятно, что им вдвоем есть о чем поговорить и «проблема с мужем» становится единственной общей темой: можно устроить старомодную слежку, взвешивать каждый поступок и оттенок настроения мужа и, главным образом, отвлечься от того, что вы по сути чужие люди. Что может быть проще, чем начать вместе дружить против кого-то? Так муж Лоры становится удобной мишенью. Тем более в командировки он ездит с молодой улыбчивой ассистенткой Фионой (Джессика Хенвик), которую зовет Фифи: у Фионы ноги растут от ушей и она явно умеет пользоваться своей привлекательностью, чтобы лавировать в мужской среде. Возможно, Фифи – это беззаботная Лора десять лет назад: до замужества, двоих детей и ответственности за всех сразу.

Феликс – невозможно отделаться от ощущения, что это кошачье имя, причем своенравного гулящего кота, – подливает масла в огонь дочерней ревности: небрежно и от нечего делать. Он разбрасывает крупицы псевдомудрости из эгоистичного опыта, бихевиористские стереотипы о самках и самцах в мире животных, истории личных донжуанских побед. Давным-давно он бросил жену и дочку, уйдя к своей секретарше, которая смотрела на него влюбленным «светящимся взглядом». Этот лестный взгляд горящих от увлеченности глаз,

живость, строптивость и веселость – то, что, по мнению Феликса, цепляет мужчин в противоположном поле. «Мужчины любят маленькое и хрупкое – то, что легко догнать и заполучить». Все мужчины без исключения, мужчины его типажа или только Феликс? Лоре предстоит разобраться с этим, пока она шпионит за мужем и считает баланс на его карте (кому куплен подарок в Cartier? почему рабочая поездка запланирована на тропический остров? почему я получаю на день рождения кухонный комбайн?). Зато отец с букетом, приглашением на красивый ужин и умением обаять даже штрафующего его полицейского смотрится как мужчина мечты.

Пара поворотов, и «Последняя капля» могла бы стать беспросветной драмой об обманутой жене, которая не ошиблась в отношении измены мужа и осталась в светлом лофте с двумя детьми, недописанной книгой и старыми обидами на папу. Но София Коппола закругляет фильм и делает всех, в общем-то, непримечательными и хорошими людьми, которые больше не причинят друг другу боли: мирит отца с дочкой и жену с мужем через доверительные разговоры по учебникам неконфликтного общения. В финале все говорят, простите за это гадкое выражение, «через рот», да еще и я-сообщениями. Марен Аде в «Тони Эрдманне» коснулась этой темы куда смелее, выведя конфликт дочки и отца на уровень политических систем и мировоззрений: троллящая анархия против непробиваемо тупого капитализма, самоирония против конформистской серьезности, отказ от морального рабства против безмолвной покорности.

Софии Копполе не хватило на такое, как не хватило здесь лиризма ее же фильма «Где-то» (Somewhere; 2010), где папа еще не успел оскотиниться, а дочка – превратиться в бледное пламя милашки с выпускного. Но в чем-то «Последняя капля» пошла дальше других ее фильмов, несмотря на разочаровывающе постный ромкомовский финал. Так бывает, что ты не любишь родителей и даже не уважаешь их. Так бывает, что милая дочка превращается в загнанную лошадь – может, и не по своей вине, но какая разница, – и вам больше не весело. Так бывает, вам не за что зацепиться друг в друге, хотя вы вяло пытаетесь. И когда очередная попытка не сработает, всегда можно вернуться к ксанаксу и прокрастинации перед следующей книгой, от которой этому миру ни горячо, ни холодно. Так просто бывает. До обидного часто. ◆

Андрей Карташов

ТОНКОЕ МЕСТО

«Пугало»
Автор сценария, режиссер Дмитрий Давыдов
Оператор Иван Семенов
Художник Тамара Иванова
Композитор Сергей Ярмонов
В ролях: Валентина Романова-Чыскыырай, Анатолий Стручков, Артур Захаров, Анилена Гурьева
Bonfire при поддержке Sinet Team
Россия
2020

Когда жюри «Кинотавра» под руководством Бориса Хлебникова назвало лучшим фильмом якутское «Пугало», эту новость приняли воодушевленно. Работа Дмитрия Давыдова вне фестивального контекста выглядит не настолько сенсационной, но причины ликования понятны: средний российский фильм, показанный на «Кинотавре», чувства реальности не имеет, а «Пугало» не совсем совершенное, но зато живое. Фильм о знахарке из якутской деревни, для которой сверхъестественный талант стал и даром, и проклятием, говорит о современности, но сопрягает ее с архаикой, которая в этой картине кажется обычной частью пейзажа.

Интересно сравнить два фестивальных хита российского производства, вышедших в 2020 году, – «Пугало» и Kitoboy Филиппа Юрьева: на «Кинотавре» первый получил Гран-при, приз за лучшую женскую роль и премию Гильдии киноведов и кинокритиков; второй – за режиссуру, за лучшую мужскую роль и диплом Гильдии киноведов и кинокритиков. Для человека из Западной России та и другая картина – свидетельства иного, непредставимого мира, но если Kitoboy, снятый на Чукотке московской группой, излагает экзотическую историю из жизни немногочисленных народов на глянцевом санденсовском эсперанто, то «Пугало» рассказано грубее, зато своими словами. В том числе буквально – на якутском языке, в который вкрапляются отдельные русские выражения, как в поселковый быт вкрапляются приметы российской жизни: денежные знаки, например, триколоры или полицейская форма.

Это настойчивое присутствие далекого мира, во всем чуждого здешнему, напоминает, что положение вещей в этих краях не слишком изменилось со времен Владимира Короленко (сторонний, но чуткий взгляд ссыльного писателя рассмотрел мистические аспекты колониальной якутской жизни в «Сне Макара» и других сибирских рассказах). В этом месте вообще нет ощущения изменчивости; во

всяком случае, в логику линейного времени не включена главная героиня по прозвищу Пугало (Валентина Романова-Чыскыырай). Она отправляет ритуалы жителям поселка – лечит что угодно, от ранений до бесплодия, но когда ее ведовские умения не нужны, за них же односельчане ее презирают и обходят стороной. Земное существование Пугала проходит в полубессознательном состоянии за бутылкой водки, и за пределами ее мистической духовной жизни внешний мир почти перестал ее интересовать – в предыстории фильма проступает трагедия, после которой героиня оставила попытки нормальной жизни.

Характерно то, что Дмитрий Давыдов, будучи сам родом из якутского поселка, не испытывает потребности «сделать красиво»: никакой величественной тайги и могучих рек в кадре, никакой журнальной этнографии,

«Пугало», режиссер Дмитрий Давыдов

одни только заборы, нищие интерьеры домов и казенная тоска присутственных зданий. Действительность «Пугала» – серо-белесая, выцветшая, что соответствует положению его героини. Она живет на границе миров, и нижний мир духов как будто просачивается в срединный мир людей, лишая его красок, тепла и человечности. В особенности это касается собственного жилища Пугала – полутемного, полуобжитого, во всем неопределенного. Так, кажется, и должно выглядеть «тонкое место», где соприкасаются разные уровни реальности.

Кроме того, бедноватая цифровая эстетика просто к лицу этому недорогому фильму, бюджет которого составлял 1,5 миллиона рублей и не включал никакого государственного финансирования. На карте современного кино Российской Федерации якутский кинематограф – единственный подлинно независимый, настоящее инди. Это сокращение здесь можно расшифровать и как independent, и как indigenous; второе слово – важный термин в современных социальных науках, используется оно и в киноведении для кинематографа коренных народов. Но термин обозначает не

«Пугало»

просто фильмы, формально принадлежащие к одному из немногочисленных народов по списку, но и особенный тип чувственности. Что в Южной Америке, что в Сибири indigenous cinema – всегда миноритарная практика, и поэтому его эстетика обычно пряма и лишена формальной изощренности. Задача режиссера такого кино – не украшать реальность, а видеть ее, фиксируя быт и одновременно пытаясь различить за наблюдаемой действительностью невидимую реальность фольклора, культуры, истории.

При этом «Пугало» не находится вне международных традиций, и приемам режиссера-синефила Давыдова можно найти прецеденты, а образам – источники влияния. Рецензенты часто вспоминали Балабанова, и в основном это потому, что он занимался якутской темой, обнаружив в северном характере что-то близкое собственному. Но то, что друг Пугала работает кочегаром, кажется все-таки неслучайным, а еще ее сближает с балабановскими героями их тотальное одиночество. Как у Балабанова, подлинный сюжет фильма – обнаженная жизнь героя во враждебном пространстве, разделенном на своих и чужих, где верить не всегда можно даже первым.

Но в этом пространстве все-таки есть место для веры и возможность чуда, и это напоминает уже о европейском религиозном кино. «Пугало» чем-то похоже на «Слово» Дрейера, хотя вместо прямой, бескомпромиссной протестантской веры датчанина у Давыдова амбивалентное, не до конца проясненное отношение к чудесному. Собственно, в «Слове» было именно свидетельство чуда: оно происходило прямо в кадре, а камера как будто удостоверяла его подлинность. Но ритуалы Пугала должны происходить без посторонних, и зрителя это касается тоже: в самом начале каждого из знахарских сеансов происходит монтажная склейка. Перед нами не столько история о колдунье или деревенской сумасшедшей, сколько картина зыбкой реальности, достоверность которой каждый может определить для себя самостоятельно. ◆

Алексей Филиппов

БИВНИ ЦИФРОВОГО МИРА

Kitoboy
Автор сценария, режиссер Филипп Юрьев
Операторы Михаил Хурсевич, Яков Мирончев
Художники Георгий Колотыгин, Артем Кузьмин
Композитор Кшиштоф А. Янчак
В ролях: Владимир Онохов, Кристина Асмус, Владимир Любимцев, Мария Чупринская, Арье Вортхальтер, Лазиза Увайдуллаева, Николай Татато и другие
Киностудия «Рок» при поддержке Министерства культуры РФ и Фонда развития современного кинематографа «КИНОПРАЙМ» при участии Orka Film, Man's Films Productions
Россия – Польша – Бельгия 2020

«Там вот – Аляска, а вон там вот – Чукотка. Америка – Россия. Прошлое – будущее», – браконьер показывает китобою Лешке (Владимир Онохов) острова Большой и Малый Диомид, которые разделяют четыре километра, а также государственная граница и часовой пояс, линия перемены дат. Аляска – слева, Чукотка – справа.

Справа – поселок Лешки, где каждый день анонсирует смерть его дед (Николай Татато), а они с друганом Коляном (Владимир Любимцев) гоняют балду и на мопеде, когда сам Лешка не развозит мясо по деревне. Он хоть и китобой, да неудачливый. Слева – Америка, где пляшет перед камерой знойная женщина HOLLYSWEET_999 (Кристина Асмус), в которую Лешка безоговорочно влюблен. Погуглив, как выглядит ее родной Детройт, увидев высотки, американские флаги и даже статую Свободы, он решает, что нужно воспользоваться близостью границ и рвануть к любимой, пускай она его не ждет, не знает и не понимает. Дома как будто то же. Всюду клин.

Полнометражный дебют Филиппа Юрьева, получивший в венецианской программе «Дни авторов» главный приз, а на «Кинотавре» – за режиссуру, за лучшую мужскую роль (Онохов) и диплом Гильдии киноведов и критиков, – тоже линия перемены дат. Налево посмотришь – упрешься в зрачок цифрового Моби Дика, историю о рисковой одержимости, замещающей смысл жизни. Похожий роман с модемом аккурат в прошлом году разыгрывал Григорий Добрыгин в заснеженной трагикомедии Sheena667, лишенной природного, «первобытного» флёра Чукотки. Направо посмотришь – наткнешься на кости Левиафана, напоминающего о бесперспективности российской жизни. Сюда Юрьев, правда, даже не косится: пускай среди референсов была морозная

строгость Звягинцева и его оператора Кричмана, государственное и социальное выброшены за борт. Об этом больше можно вычитать в сценарии Елизаветы Симбирской «Сезон охоты»[1], который должен был стать новым драфтом фильма Kitoboy, но Юрьев все отмотал назад, а сценаристку даже не поблагодарил в титрах за годы альтруистичной неоплачиваемой работы – о чем с опозданием покаялся у нее в комментариях.

Впрочем, дело не в комментариях – ни в социальных, ни в социосетевых. Сколько бы реальности ни было допущено в кадр – а ощущение миража, фантазма возникает с первого титра, – фильм подчинен иной логике, что частично будто бы снимает с него как справедливые, так и чересчур въедливые претензии к недостоверности быта или по части экзотизации. Об этом говорит уже само название – Kitoboy латиницей. Логин от сексчата, который мог бы быть у Лешки, если бы он хоть раз зарегистрировался на сайте, куда ходил смотреть на HOLLYSWEET_999, как туристы подкрадываются на лодках, чтобы рассмотреть гладкие спины китов. О чем они поют, для кого танцуют?

Под этим логином на самом деле входит в чукотскую реальность Филипп Юрьев – ученик Учителя, сокурсник Твердовского, который успел снять четыре полных метра, пока ФЮ подбирал пароль к дебюту. Оба, что симптоматично, мудрят с реальностью, ищут баланс документальности с фантасмагорией (не зря в мастерской сочетали игровое и док), украшают концептуальными решениями по ходу пьесы. Статичная камера «Конференции» родилась на съемках под тяжестью темы; фронтальные кадры в Kitoboy – тоже метод, найденный на ходу, но созвучный центровым композициям наскальных рисунков, зафиксировавших чукотские легенды. Твердовского тянет в выси духовные и к христианской символике, Юрьев старается закопаться в малопознанную хтонь.

Ничего этого Юрьев не скрывает – как и того, что фильм рождался в поле и на монтаже: после шквала критики от операторов Михаила Хурсевича и Якова Мирончева, а потом и насмешек главных артистов – двух Володь, – которые порой напрочь отказывались произносить написанное или уходили в тундру на восемь часов – на свидания. Режиссер читал интервью Кронина с Херцогом, воображал всех Клаусами Кински, играл с актерами в приставку – и медленно продолжал снимать, пытаясь ухватить край того морока, который помог фильму дойти до производства.

Версия Симбирской – очень складная, разговорчивая, многофигурная, не утаивающая логику мира, – конечно, не билась с историей об утрате реальности. Девятилетняя Нарспи, метавшая гарпун метче всех и дальновидно изучавшая английский, слишком заземляла этот выпаренный на маскулинности влажный сон. Мешала своей реальностью одиссее о завоевании образа – хоть HOLLYSWEET_999, хоть далекой Чукотки. И как Джона Хилл в «Середине 90-х» (2018) придумал хулиганскую юность, какой у него никогда не было, так и Юрьев, выросший

1. См.: «Искусство кино», 2016, № 12.

Kitoboy, режиссер Филипп Юрьев

в Москве и поступивший против фамильной воли на режиссера, нарисовал себе херцоговского кита, которого нужно догнать и пронзить. Похожая на экзистенциальную пустыню сознания Чукотка – идеальная декорация.

Декорация с характером, постоянно сбивающая с истории спесь. Поэтому погружение Лешки в морок сопровождается визуальными гэгами: мастурбация, озвученная шкрябающим кастрюлю дедом; прелюдия к первому, возможно, сексуальному опыту – потешные гадания приезжей блондинки (Мария Чупринская), постные лица возле банки (!) красной икры, робость перед обнаженной грудью на фоне стены с фотообоями тропического пляжа. Кажется, все это – вплоть до странной рифмы между ритуальным сожжением покойника и обуглившимся американским маршмелоу – плод фантазии подростка, мечущегося между «я все могу» и «я улечу, убегу, испарюсь».

Подлинная реальность стучится в форточку, но остается за кадром.

Упадок некогда промышленного центра Детройт, ставшего меньше десяти лет назад декорацией для «Оно» (2014) Дэвида Роберта Митчелла, где злой рок гонялся за теми, кто не пользовался презервативами во время секса.

Мелькает в кадре розовыми титрами и неоновыми огнями под Джонни Кэша представление о вебкам-индустрии, где, поминутно поправляя трусы, полуобнаженные девицы идут по коридору (!), чтобы работать из «офиса», как звезда пип-шоу Настасья Кински в фильме «Париж, Техас» (1984). Хотя позапрошлогодний хоррор «Веб-камера» и прошлогодняя «Эйфория» запоздало объясняли, что извиваться перед камерой можно и дома.

И, конечно, Чукотка, чей подлинный характер, возможно, раскроют местные кинематографисты, заявив право на субъектность,

подобно кинематографии Республики Саха (симптоматично, что на «Кинотавре» победило якутское «Пугало»).

Однако баллада о разбитом сердце Джонни Кэша, звучащая в первой сцене и настраивающая на фильм из второстепенной секции Sundance, дает самое верное впечатление. Kitoboy – это не только логин/ник для виртуального приключения в чуждый мир – Чукотки, вебкама, собственных эмоций, – но и давно аккредитованный способ складывать построчно чувства, не боясь быть осмеянным.

Kitoboy – именно кино приглушенных эмоций, которому свойственны перепады настроения, недомолвки, невольное хохмачество, мальчишеское позерство и раздробленность образов, за которые еще лет десять назад любили подтравливать поп-музыку. Тучи тревоги нависают над Лешкой: что дед все-таки умрет и он останется один; что добытчика-кормильца из него не получилось – знай со всеми жмется вокруг туши да разочарованно облокачивается на борт после промаха; дружба с Колькой верная и крепкая, как его башка, но поговорить по душам по возрасту не положено – остается переглядываться с черепом кита, похожим на матку и символизирующим что-то посконное, pure nature; любовь эта великая – из песен и американских фильмов – вот-вот распадется на пиксели, так и не сообщив, что ни слова она не слышит через монитор да и не ради слов танцует (и вообще это российская актриса Асмус, уже наполовину виртуальная после «Текста», ты чего, дурачок).

Многие интерпретируют финал фильма в духе «где родился, там и пригодился», но мотив этого шлягера скорее продиктован деморализующим 2020-м: не родная земля не отпускает Лешку, а фантазия, к счастью, оказывается не настолько сильной, чтобы выдернуть его из пучины-рутины. Возможно, промахи мальчика-китобоя в море и в любви должны быть зарифмованы, но если взглянуть со стороны – как на наскальную живопись, – то это в него, а не в кита/красну девицу не попадает гарпун фатума, который мог бы запустить необратимые последствия и путешествие не в Детройт, а в места не столько отдаленные.

Кит не выдаст, свинья не съест. Это была славная охота – как минимум для одного человека. Молодого режиссера Филиппа Юрьева, который доплыл до своей «Америки» и понял, что она – инсталляция из ржавых бочек. И как-то отпустило. ◆

Наталья Сиривля

МЕЧТЫ, МЕЧТЫ

«Глубже!»
Автор сценария, режиссер Михаил Сегал
Операторы Эдуард Мошкович, Евгений Ермоленко
Художник Ольга Цыба
В ролях: Александр Паль, Любовь Аксенова, Олег Гаас, Игорь Угольников, Игорь Верник, Семен Трескунов, Екатерина Соколова, Денис Васильев, Сергей Бурунов, Антон Лапенко и другие
BUBBLEGUM PRODUCTION
Россия
2020

Кинематограф Михаила Сегала (равно как и проза) существует на грани утопии и памфлета. Внешнее, социум – пародийно-механический мир, населенный людьми-болванчиками, где снизу вверх идут конверты с деньгами (новелла «Круговое движение» в фильме «Рассказы», 2014), а сверху вниз – тупое давление и госстрах, периодически переходящий в госужас (мотив, так или иначе присутствующий во всех картинах). Но зато внутри у этих застывших, однообразных болванчиков живут мечты, порой экзотические, так что волшебная «сбыча» их на экране сопровождается оттенком сарказма, смешанным в пропорции 1/10 с беззащитной, нескрываемой нежностью. Так, в «Кино про Алексеева» (2014) преуспевающая радиоведущая мадам (Татьяна Майст) дарит престарелому бездарному барду (Александр Збруев) минуту мировой славы, то есть именно то, чего больше всего жаждет его неприкаянная, грешная, так и не сказавшаяся душа. И это – кино про любовь. В «Слоны могут играть в футбол» (2018) богатенький «Гумберт» (Владимир Мишуков) ищет себе «Лолиту», но не для того, чтобы трахнуть, а чтобы удочерить – отдать хоть кому-то мучительно нереализованное отцовское чувство. «Влажные фантазии», затаенные мечты – опасный строительный материал для искусства, – но что поделать, если у нынешнего человека иначе не прослушивается и не прощупывается то, что называют немодным словом «душа».

«Глубже!», на минувшем «Кинотавре» получивший спецприз жюри «За юмор, гражданскую смелость и любовь к зрителю» (то есть за все сразу и не пойми за что), – эксперимент рискованный и опасный вдвойне,

«Глубже!», режиссер Михаил Сегал

поскольку речь тут о «влажных фантазиях» и затаенных мечтах самого автора. Понятно, что все это укутано в три слоя иносказаний, остранения и иронии, но тем не менее…

Первый слой – фабула. Традиционная для Сегала, полупамфлетная, полусказочная история «сбычи мечт». На сей раз молодого упертого режиссера Романа Петровича (Александр Паль), фаната «системы», который репетирует что-то квазичеховское в Главном театре страны и так долго и безуспешно пытается добиться от артистов правды на сцене, что его выгоняют взашей. Его место занимает удачливый штукарь Хачатрян (человек-оркестр Антон Лапенко), а безработный герой скатывается все ниже, пока не оказывается в однушке за МКАД – на съемочной площадке малобюджетного порно. И тут – о счастье! – обретает наконец доверчивых, неискушенных, неиспорченных исполнителей, готовых работать над ролью, искать «зерно», постигать «сверхзадачу» и старательно, за столом, психологически разбирать сценарий про сантехника и студентку: «Что у вас течет?» – «Все течет!» В результате Роман Петрович совершает прорыв и создает новый жанр в мировом искусстве – глубокое русское порно. Дальше, как и положено, на него обрушиваются деньги, всемирная слава, бюджеты, знакомство с таинственным владельцем бизнеса – создателем мессенджеров, за которым угадывается Павел Дуров, тщедушным экскурсоводом (Семен Трескунов), вознесение к высотам, общение с самим Президентом (Игорь Угольников) и триумфальное возвращение в качестве главного в Главный театр страны.

Правда, там у Романа Петровича что-то опять не складывается. Он недоволен собой. Придуманное им порнографическое решение «Чехова» вызывает у него же сомнения. Муки творчества, безуспешные попытки сбежать, отменить премьеру, ожидание провала…

И тут – о чудо! – актеры порно, обездвижив штатных исполнителей, выходят на подмостки и дают такой театр переживания, что зал рыдает. Успех! Режиссер летит на сцену (в прямом смысле: прыгает прямо с балкона), чтобы обнять и поцеловать наконец влюбленную в него нежную порноактрису Леру (Любовь Аксенова), забыв циничную и продажную театральную приму Ирину (Екатерина Соколова). Конец, хэппи энд.

Не стоит думать, что Сегал снял картину, чтобы поиздеваться над святыней русского психологического театра. Наоборот! Он эту святыню взялся возродить и очистить, так что под первым слоем скрыт второй – эстетическая утопия. Порно в «Глубже!» не помойка и не реальная индустрия со своими производственными, техническими, эстетическими и этическими проблемами. Порно тут – метафора телесности и всеобщности («то, что всем интересно»), а «глубокое русское порно» соответственно соединение жизни и подлинной культуры, тела и души (чтобы «как у Тарковского, но интересно»).

На экране это, конечно, не совсем так. В полупародийных роликах, которые нам показывают, нет ни особой духовности, ни порнографии – больше разговоров вокруг. Но это не важно! Важно, что героем владеет идея, великая мысль, что «в человеке все должно быть прекрасно», – и он служит ей, как верный паладин, не пасуя перед унизительной нищетой, не ведясь на богатство и славу, не предавая ни на секунду «искусство в себе» ради «себя в искусстве». Долговязый аскет, Дон Кихот, мальчик для битья, фанатик, адепт традиции, наследник великих, которые, как говаривал Фирс в «Вишневом саде», «секрет знали» – секрет, как соединить человека с его «творческим сверхсознанием», извлечь из-под напластований лжи живое, драгоценное «я». И у героя в картине это даже иногда получается.

Нет, не с артистами Главного театра, с которых он, воцарившись, немедленно принимается сдирать штампы прямо вместе с одеждой, – там бесполезно обнажать и включать телесность за полным отсутствием подающей какие-либо признаки жизни души. И не в финале, где Любовь Аксенова и Олег Гаас (в роли порноактера Тимура) играют, безусловно, на пределе своих возможностей, но получается трогательно, не больше. И не в сцене с гопниками, где герой, попросив снять себя на смартфон, гипнотизирует орков «творческими заданиями» так, что они даже забывают отжать телефончик. Это все немножко игра в поддавки. Но вот в гомерически смешной и пробирающей до мурашек сцене на телевидении, где Роман Петрович натаскивает завравшегося ведущего, то есть вытаскивает из ничтожного чего-изволите-Володи (Сергей Бурунов) исполненного достоинства Владимира: «О! Я чувствую, Владимир пошел», – шаманит он, перебирая пальцами по галстуку ведущего снизу вверх, – веришь! Бурунов действительно делает это – проходит трансформацию Володи во Владимира, и веришь в его слезы, в его

потрясение и в то, что, раз встретившись с собой-настоящим, человек уже будет не в состоянии с былою легкостью врать. Во всяком случае, когда Володя-Владимир снова появляется на экране, он уже не вещает от имени бога из госмашины, а говорит от себя: «Я – сто сорок миллионов первый…»

В общем, получается, в мире, который Роман Петрович своим упертым присутствием создает в картине, события и поступки имеют последствия. В отличие от реальности, которую генерирует вокруг себя Президент. Сцена с Президентом снята, как автоцитата из «Рассказов»: так же пафосный кортеж останавливается в чистом поле, герой на подгибающихся ногах, ожидая чуть ли не выстрела в спину, бредет к лесу, а невидимая рука подает ему корзинку с грибами. В лесу добродушный толстячок (Угольников со времен «Рассказов» слегка раздался) балуется с ружьишком… Тут же из ничего накрывается чайный стол с белоснежным фарфором, Президент философствует, благодушествует, вербует: «Я вот тут давеча читал Чехова…» Но для Романа Петровича Чехов, которого он беспрерывно читает по синенькому советскому собранию сочинений, – его жизнь, камертон его правды. А для Президента… Свое кредо тот формулирует несколько раньше, предлагая Роману Петровичу пострелять по уткам. Режиссер отказывается: «Я против убийства». – «Но вы же не убиваете! Вы просто нажимаете на курок, пуля просто летит, а утка просто оказывается на траектории ее полета…» Все разомкнуто, «все враздробь», никакой вины, никакой ответственности: «Не насожалеешься иначе». Так что, выходит, искусство, замешенное на классической русской традиции «поисков правды», – единственное, что способно хоть как-то противостоять столь же почтенной российской традиции государственной лжи.

Чехов, Толстой, Станиславский, Чайковский и иже с ними – мейнстрим, хрестоматия русской классики, национализированной большевиками и служившей долгое время официозным культурным фасадом советской империи. На деле же все это было для нее важнейшей системой жизнеобеспечения. Парадокс, но дореволюционная культура питала, осмысливала и очеловечивала советскую жизнь ровно столько, сколько продержалась советская власть. После этого связь как будто оборвалась. Произошла катастрофа нарушения естественного культурного кровообращения. Сегал довольно ярко живописует ее в третьей новелле все того же фильма «Рассказы», где библиотекарша-медиум Анна Петровна (Тамара Миронова) способствует полиции в розысках заблудившейся девочки и сгорает, едва малолетняя дурочка догадывается погреть ручки над подожженным томиком Пушкина. «Ей уже ничто не поможет», – хрипит Анна Петровна, истлевая в языках пламени.

В «Глубже!» Сегал попытался дать утопически счастливый вариант разрешения этой коллизии. Тут культурный кровоток как будто

«Глубже!»

бы восстанавливается, во всяком случае, режиссер позволяет себе открыто и всерьез об этом мечтать.

И не только об этом. Под слоем культурной утопии скрывается в свою очередь утопия политическая: а вдруг облагораживающее воздействие «правды в искусстве» всерьез разбудит в людях-болванчиках их взыскующую света, подавленную субъектность – и они, придя в себя, снесут наконец надоевшую, архаическую, традиционно моносубъектную «ордынскую» вертикаль власти? Как будто вырезанный и демонстративно приклеенный обратно вместе с «хлопушками» эпилог фильма: Президент, воодушевленный после спектакля, говорит Роману Петровичу: «Ну что, мы еще вместе потрясем мир!» «Давайте как-нибудь обойдемся без вас», – вежливо отвечает «Дуров». ◆

Нина Цыркун

ПЕРЧАТОЧНЫЙ РЕЖИМ

«Маша»
Автор сценария, режиссер Анастасия Пальчикова
Оператор Глеб Филатов
Художник Ася Давыдова
В ролях: Максим Суханов, Аня Чиповская, Полина Гухман, Александр Мизев, Ольга Гулевич, Сергей Кузнецов, Александр Звездин, Максим Сапрыкин, Сергей Двойников, Ольга Федотова и другие
Студия «Марс Медиа Энтертейнмент», 1-2-3 Production, Канал ТВ-3
Россия
2020

«Маша» дебютантки в режиссуре Анастасии Пальчиковой – дубль фильма «Бык» Бориса Акопова, прошлогоднего триумфатора «Кинотавра». Успех «Маши», конечно, поскромнее (приз за лучший дебют против акоповского Гран-при) и все же равнозначен ему, потому что в обоих случаях меряться силами пришлось примерно на одном уровне участников. Фильм Пальчиковой не реактивный жест, не специально снятый гендерный ответ Акопову, полемично сказавшему в одном из интервью, что признает только мужское кино, мужскую любовь, мужскую силу, мужскую ненависть и боль: «Я не верю в женскую режиссуру в принципе. Я люблю женщин, я их уважаю, я абсолютно не сексист. У женщин свои достоинства, их очень много, спорить об этом глупо. Наверное, самый крутой женский фильм “Восхождение” Шепитько, но это мужской фильм»[1]. Когда Пальчикова задумывала свой проект и начинала работу над ним, «Бык» еще не появился и она его видеть не могла. Однако «Маше» можно предъявить те же претензии, что и «Быку». Обе криминальные драмы из 1990-х с ходу должны были вызвать на себя огонь критики, которая, впрочем, из года в год задается одним и тем же вопросом: почему молодые режиссеры так редко берутся выразить на экране свое мыслечувствие по поводу современности, а предпочитают обращаться к временам своего детства? Ответы могут быть разные, начиная с утешительного – мол, большое видится на расстоянии, необходима дистанция для осмысления сложных вещей и пр., а может быть, это действительно трудноподъемно – адекватно представить нечто, что пребывает в периоде турбулентности, становления. Так или иначе, приходится гадать, по какому принципу возникает тематическое сближение. Наиболее вероятен такой ответ: в прошлом мы видим что-то поразительно схожее с настоящим, типологическую цикличность,

1. См.: «Я за потрясения»: победитель «Кинотавра» Борис Акопов о фильме «Бык» и времени без героев. https://www.buro247.ru/culture/cinema/17-jun-2019-boris-akopov-interview.html.

заставляющую обнаружить в репродукции, то есть в фотографической образности, общую онтологическую основу. А история страны рифмуется с судьбой одного, но такого типичного для того времени провинциального парня или одной девушки-подростка.

На этот параллелизм заставляют обратить внимание случайные, казалось бы, моменты. Скажем, в «Быке» это эпизод вечеринки в клубе, где по прихоти моды, которая движется кругами, тогдашняя молодежь выглядит одетой так же, как ее нынешние сверстники. А в «Маше» одна из героинь появляется в дверном проеме в бежевом пальто оверсайз, и это выглядит будто моментальный снимок из сегодняшнего дня. Мелкие внешние знаки сокращают опыт и дистанцию восприятия, делают ненужным излишний объем информации, активируя ассоциативные поля,

«Маша», режиссер Анастасия Пальчикова

связывающие «неправильное», по слову одного из героев фильма, время с нынешним. Благодаря им и возникает ощущение, что пресловутая эпоха «лихих» и не заканчивалась вовсе, а длится, лишь время от времени слегка меняя внешность по моде сезона. А может быть, дело в том, что мы не извлекли уроков из опыта тех лет и требуется вновь и вновь обращаться к ним, в том числе с личностным интересом, который присущ тем, кто эти годы сам прожил. Тем более что и Акопов, и Пальчикова говорят, что снимали свои фильмы на основе собственных детских впечатлений о том времени, хотя оба подчеркивают, что мало что понимали в том, что происходит в ближайшем окружении. Видимо, каждый из этих ответов в той или иной мере годится для оправдания рождения и «Быка», и «Маши» в поджанре эксплуатационного кино.

При всем наборе сходств между двумя картинами есть принципиальные различия. «Бык» замкнут в своем времени, а «Маша», напротив, помещена в раму современности. Собственно, сюжет «Маши»

и выстроен как постепенное движение заглавной героини к пониманию сути событий. Честно говоря, этот процесс кажется довольно затянутым. Вся экранная молодежь выглядит здесь на удивление инфантильной или заторможенной в развитии. Один, к примеру, делится заветной мечтой: «Заработать тыщу долларов и погнать в Америку»; своего верного друга, сентиментального Трёшку (Сергей Двойников), заливавшегося слезами на финале «Унесенных ветром», Маша называет дебиловатым. Да и у нее самой отсчет гибнущих рядом близких и любимых людей оказывается слишком долгим, пока не созреет в ней решение, которое в итоге кажется таким внезапным, что, пожалуй, более реалистично выглядело бы на экране в качестве некой иллюзорной, мысленной картины. И главное, что вытекает из разной сюжетной

«Маша»

очерченности: финал «Маши» – в отличие от неоднозначного «Быка» – наталкивает на жутковатый вывод о закономерности и неизбежности прихода «новой волны», заставляющей по-новому осмыслить прошлое, но не ушедшее время.

Инфантилизм персонажей вряд ли случаен. Он, скорее всего, сгенерирован самой эпохой 90-х – времени всеобщей растерянности, ощущения сиротства, брошенности и ненужности. Поэтому так легко удается главарю бандитской группировки зацепить на крючок свою молодежную братву. Его называют Крестным (как будто усекая титул «Крестного отца» как недосягаемого по чину – масштаб провинциального города не позволяет дотянуться до дона Корлеоне), он называет свою банду не бригадой (как было, насколько мы знаем из кинематографа, тогда принято), а на италомафиозный манер семьей. И в рамках «понятий» заботится о ее благополучии и безопасности, без колебаний пуская в расход тех, кто по дури или умыслу мог бросить на «семью»

тень. Но эта забота на самом деле обусловлена всего лишь задачей сохранить группировку, оградить ее и прежде всего себя от подозрений в уголовщине и не допустить самотека. Здесь действует главное бандитское понятие: вход – рубль, выход – два. Точнее, выхода попросту нет. «Семья» существует под крышей боксерской секции. Попав в нее и довольно быстро сообразив, что тут ему не место, по совету влюбленной в него Маши уходит из секции Сергей (Максим Сапрыкин). Узнав об этом, Крестный отправляет его на расправу, сначала мягко попеняв на то, что боксерские перчатки-то, которые получил в подарок, Сережа не вернул. «Оставь себе на память», – ласково говорит Крестный напоследок, зная, что парню они больше не пригодятся.

На роль Крестного Пальчикова намеренно пригласила звезду – Максима Суханова, который давно обжился в подобном амплуа, достаточно вспомнить мафиозного авторитета по кличке Свинья из «Страны глухих», похожего на Крестного своим обволакивающим обаянием. Искренен и неожиданно суров (потому что действительно говорит, что думает) Крестный только со своей сестрой Надей (Ольга Гулевич). А по-настоящему привязан лишь к племяннице Маше, что не мешает ему не щадить тех, кто ей дорог. В честь ее тринадцатилетия Крестный устраивает фейерверк взрыва на маслозаводе, за который ведет бой с конкурентами, которым, впрочем, потихоньку любуется в одиночку.

Борис Акопов ослабил своего героя, придав ему физическую немощь – болезнь сердца. Анастасия Пальчикова, напротив, вооружила Машу тем, чем сильна сама как участница группы «СуХие», выступавшая сольно под псевдонимом Gg, – голосом, и обе актрисы, которые Машу играют в разном возрасте, поют своими голосами. В 2016 году исполнившая роль тринадцатилетней Маши Полина Гухман сыграла бродяжку в дебютном фильме Алены Давыдовой «Иван», где она, ребенок, оказалась сильнее и смелее бывшего летчика, который после аварии боится сесть за штурвал, и вытащила его из беспросветного отчаяния. Здесь повзрослевшая Полина играет девочку раскованную, немножко избалованную опекой и могущественного дяди, и членов его «семьи»; ей нравится чувствовать себя избранной и защищенной, нравится красоваться перед ними со своим пением. Опытный сценарист, Пальчикова подробно выстраивает сюжет, связывает причины и следствия, акцентирует знаковые ситуации, которые заставляют Машу поверх любимых розовых очков взглянуть на свою жизнь и свое окружение, но не предъявляет нам героиню в интимный выстраданный момент принятия окончательного решения, пришедшего с годами. Ирония в том, что, закрыв гештальт, произведя расчет с прошлым и, как ей кажется, сбросив с себя его бремя, известная певица (взрослую Машу играет Аня Чиповская) выходит петь на сцену одного из заведений процветающего Андрея Александровича, бывшего Андрюхи Зюзина по кличке Сова, чистильщика при Крестном, на руках которого кровь всех ее трагических потерь. ◆

Кирилл Галеев

АСАШАЙ ИЛИ KAZAKHSTAN: WHEREBORATLIVES?

Исследование в пользу славного Бората на благо культуры народа Казахстана

«Борат-2» («Борат: Изучение американской культуры на благо славного народа Казахстана»)
Borat Subsequent Moviefilm: Delivery of Prodigious Bribe to American Regime for Make Benefit Once Glorious Nation of Kazakhstan
Авторы сценария Саша Барон Коэн, Энтони Хайнс, Дэн Суимер, Питер Бейнхэм, Эрика Ривинойя, Дэн Мейзер, Джина Фридман, Ли Кёрн
Режиссер Джейсон Уолинер
Оператор Люк Гейссбухлер
Художник Дэвид Матурана
Композитор Эрран Барон Коэн
В ролях: Саша Барон Коэн, Мария Бакалова, Том Хэнкс, Дани Попеску, Мануэль Виеру, Майк Пенс, Руди Джулиани и другие
Four by Two Films, Amazon Studios, Amazon Prime Video, KarolWilliams
Великобритания – США
2020

Хотя Казахстан – хороший страна, есть проблемы немножко: экономический, социальный и евреи.
Борат Сагдиев, персонаж фильма «Борат»

Даже спустя четырнадцать лет герой Саши Барона Коэна – неотесанный журналист из псевдо-Казахстана Борат Сагдиев – остается главным триггером для казахского народа. В своем непреодолимом желании запретить Бората казахи стали похожими на объект своей ненависти. Причины у всех разные: от банального неприятия такого рода эстетики (фильм изобилует максимально грязным, так называемым сортирным юмором) до трактовки персонажа как оскорбления для всей нации. При этом в Казахстане достаточно почитателей таланта Саши Барона Коэна и даже преданных фанатов самого Бората, в том числе среди казахов.

В 2015 году в рамках продвижения комедии «Братья из Гримсби» Коэн в образе Бората был на вечернем шоу Джимми Киммела, где наряду с шутками в адрес ведущего заявил: Саша Барон Коэн – боль его «выходной дырки». Казахский журналист считает комика непристойной бездарностью, ведь его персонажи очень обидны: Али Джи, Бруно и «новый персонаж Дональд Трамп – пародия на богача-расиста», причем, по словам Бората, пародия недостоверная, ведь не любить мусульман может только человек с мозгами цыпленка. Из этого небольшого скетча следует, что Коэн задумал продолжение «Бората» еще пять лет назад – скорее всего, сразу, как только узнал, что Трамп планирует баллотироваться на пост президента США. Борат, который в первом фильме так удачно высмеивал годы правления Джорджа Буша, не мог не вернуться в момент нового прихода республиканцев к власти.

Теперь Борат утверждает, что сам ненавидит британского комика Сашу Барона Коэна, считая его юмор оскорбительным. Изящный ход позволяет Коэну во второй части приключений казахского журналиста примерять поверх его маски новые образы. Он вынужден это делать: Асашай встречает Бората громкими возгласами фанатов и поклонников. Люди узнают его на улице, тычут пальцем, пытаются сфотографироваться. Господину Сагдиеву приходится наведаться в магазин костюмов, чтобы обзавестись парочкой новых образов, в том числе костюмом самого президента Макдональда Трампа. Довольно внушительную часть экранного времени Борат старается замаскироваться под типичного реднека. Помимо максимального отстранения образа Бората от самого Коэна есть в этом и практическая сторона: образ усатого казаха действительно стал узнаваемым в американском обществе и большую часть натурных съемок провести просто не удалось бы. К тому же сам Борат является частым гостем многих американских шоу и на протяжении прошедших лет с момента выхода первого фильма не раз забавлял публику своими появлениями на ТВ. Что не так уж сильно заботило жителей Казахстана, пока не была анонсирована именно вторая полнометражная работа о Борате.

Конечно, Коэн – тролль, который издевается не только над американцами, но и над всеми недоброжелателями Бората, казахи не исключение. И особенно негодующие жители Казахстана. Сюжет сиквела условно можно разделить на две линии. В первой Коэн использует проверенный образ, в очередной раз потешаясь над Америкой, во второй вступает в диалог со зрителем на тему семейных ценностей и роли женщины в социуме. Акцент падает на проблему ущемления прав женщин, особенно в восточных странах, а это актуально и для современного Казахстана.

Казахского зрителя первого «Бората» раздражал довольно точный образ «маленькой страны», отсталой и нищей. Коэн постоянно отшучивается: Казахстан он выбрал наугад, просто потому что о нем мало известно на Западе. Мир, откуда пришел Борат, наполнен стереотипами западного человека о постсоветском государстве. Тут и жгучая смесь балканских фантазий Кустурицы, и клишированные русские из времен «холодной войны», и уколы в адрес арабских государств. Недаром фильм не был показан не только в России и Казахстане, но и в Иордании, Кувейте, Бахрейне, Омане и Катаре.

Второй «Борат» открывается сценой на родине героя, в фейковом Казахстане. Последний все в таком же упадке, а самый популярный журналист теперь отбывает наказание в ГУЛАГе. Его эксперимент с прославлением своего народа на Западе оказался неудачным: страна была поругана и унижена, сам Борат за это предан анафеме. Но вдруг премьер-министр Назарбаев (вымышленное лицо, все совпадения случайны) лично вызывает Бората к себе в кабинет. В кожаном кресле, обтянутом бывшим коллегой Бората Азаматом Багатовым, Назарбаев дает новое задание усатому журналисту – отвезти дар вице-премьеру Майклу Пенсу. Назарбаев хочет подружиться с новым президентом Америки Макдональдом Трампом и попасть в круг его друзей – Владимира Путина и Ким Чен Ына. Подарком-взяткой

служит министр культуры Казахстана – конечно, не Актоты Раимкулова (реально действующая политическая фигура), а обезьяна Джонни, по совместительству еще и главный порноактер Казахстана. Приготовив повозку, под крики и ругань сограждан ступая по непроходимой грязи родного Кушкека, Борат снова отправляется в Асашай, а настоящие казахи в очередной раз заводят шарманку о непристойном юморе и неуважении к родине.

К нулевым Казахстан подошел с твердой уверенностью: страна идет в том же направлении, что и Запад. Все экономические процессы так или иначе смотрели в сторону интеграции государства в мировую экономику, построения демократического общества и формирования понятия kazakh dream. Бывшая советская республика добивается неплохих результатов по сравнению с соседними Кыргызстаном и Узбекистаном. Вроде бы у руля толковые, а главное, современные политики с прогрессивными взглядами. Казалось, что программа Назарбаева «Казахстан-2030» – эффективный инструмент достижения всеобщего благосостояния и экономического развития. Но первая пятилетка показала, что коррупция и варварская борьба за власть между действующими правителями и так называемой оппозицией отодвигали долгожданный прогресс все дальше и дальше. Со временем «Казахстан-2030» переупакуют в «Казахстан-2050», и, по всей видимости, это не предел.

На этом фоне выход фильма «Борат: Изучение американской культуры на благо славного народа Казахстана» оказался бомбой с часовым механизмом, доподлинно непонятно – сработавшей или так и оставшейся в режиме ожидания. Многим казалось, что британский комик методично исследовал слабые стороны государства и подло нанес удар в самый неподходящий момент. Первую ноту протеста в адрес картины выразило государство в лице представителя МИДа Ержана Ашикбаева: он считал, что Коэн отрабатывает некий политический заказ, чтобы очернить славное государство Казахстан, пытающееся встать с колен. Посол Казахстана в Великобритании Ерлан Идрисов тут же пишет статью в The Guardian; по его словам, реальный Казахстан не имеет ничего общего с родиной вымышленного журналиста. Чуть позже Идрисов публикует новый текст, где с интонацией оправдания признает: иронию Коэна не стоило так близко принимать к сердцу. Однако по первой реакции власти было понятно, что про чувство юмора никто не вспоминал, фильм восприняли всерьез. Впрочем, через короткое время уже сам президент Назарбаев в своей поездке в Лондон, шутя, просил найти Бората среди журналистов на пресс-конференции, но не для того, чтобы отрезать ему голову, а чтобы торжественно пригласить посмотреть на настоящий Казахстан.

Спустя четырнадцать лет противники Бората вновь пытаются опровергнуть образ захолустья, которым показан в фильме Казахстан. Появился протестный хэштег #WhereBoratLives; его цель – показать красоты страны, по большей части природные. Но ведь «Борат» критиковал не природу Казахстана, а отставание в социальном и правовом развитии. Да и чего лукавить, ведь если отъехать на сто километров от двух главных мегаполисов

«Борат-2» («Борат: Изучение американской культуры на благо славного народа Казахстана»), режиссер Джейсон Уолинер

страны, Нур-Султана и Алматы, то коэновский Кушкек будет чуть ли не повсюду. Бич любого государства с советским прошлым – упадок периферии на фоне развития центральных городов. Ведь снимали родной город Бората в столь же живописном месте, где-то в горах Румынии. Для Коэна важным остается вопрос деформации социальной политики, отсутствия развития в обществе.

Официального запрета на прокат «Бората» в Казахстане не было, но показывать фильм в кинотеатрах никто не решился. Отсюда и реакция обычных граждан, которые в большей части фильм не видели и просто разделяли позицию официальных спикеров: государство посчитало «Бората» унизительным, мы проявим солидарность. Многие же из тех, кто посмотрел пиратскую копию, приняли происходящее на экране за оскорбительный и неправдоподобный документальный фильм. Потребовалось время, массовая популяризация жанра мокьюментари (с появлением в интернете переводов таких популярных сериалов, как The Office и Modern Family), глобализация жанра стендап-комедии, чтобы отношение начало меняться. Очевидно, что казахстанский зритель сегодня – более адаптированный и разбирающийся в метаюморе человек. Поэтому выход в 2020 году второй части фильма о приключениях Бората не вызвал такого же искреннего недоумения и протеста, а официальные представители власти в этот раз решили вовсе промолчать. К тому же приемы Бората сегодня смотрятся не так эпатажно и скандально, его выходки больше не шокируют, а псевдодокументальный стиль изрядно подыстрепался к 2020 году.

Однако по сравнению с 2006-м претензии обиженных казахов выглядят более оформленно, хотя все так же наивно. Вот проживающая за пределами Казахстана где-то в Лондоне активистка жалуется по зуму на нотки культурной апроприации. Но если на мгновение предположить, что Коэн в образе Бората занимается апроприацией казахской культуры, то придется согласиться и с тем, что «славный народ» знаменит лошадиной

«Борат-2» («Борат: Изучение американской культуры на благо славного народа Казахстана»)

мочой в качестве национального напитка, ненавистью к евреям, гомофобией и тотальной необразованностью. На самом же деле Коэн заимствует только государственные символы (флаг, герб, название страны), которые тоже никак не характеризуют казахский народ, а звучащий тут гимн страны – выдуманный.

Казахстан образца 2006 года сегодня кажется более светским, чем сегодняшний. Тогда за подсчетом количества выдаваемых иностранцам виз никто не пытался считать отток образованного населения и приток трудовых мигрантов, этнических казахов, возвращающихся на родину. В очередной раз приходит убеждение, что искусство не только отражает реальность, но и предсказывает ее. Похищение невест, которое Борат практикует в первой части фильма, упражняясь с героиней Памелы Андерсон, оказалось реальностью, от который страдают тысячи казахстанских женщин в год. Полиция бессильна, а родители могут отказаться от украденной дочери и больше не пустить ее на порог дома. Эту тему и почувствовал Коэн в сиквеле «Бората».

Дикая популярность – не главная проблема, которая подстерегает Бората в Америке. В посылке (деревянной коробке), которую ждал главный герой, вместо обезьянки Джонни оказалась его пятнадцатилетняя дочь Тутар, которая к тому же за время пути из Казахстана в США съела министра культуры и главного порноактера. Очевидно, что для Коэна Тутар в исполнении молодой болгарской актрисы Марии Бакаловой стала настоящим спасением, избавлением картины от искусственности и вымученности. Этот удачный ход сработал на актуальную феминистическую повестку, заодно наделив героев искренними чувствами и взаимоотношениями и в целом похоронив грубую реалистичность первого фильма.

Тутар Сагдиева получилась настолько яркой и запоминающейся, что можно предречь ей спин-офф. Персонаж с богатой предысторией:

рожденная в тотально несвободном Казахстане, Тутар, как и положено женщине, провела детство в клетке. Там она мечтала о богатом принце и смотрела мультики о принцессах. В частности, зрителям показывают отрывки из псевдодиснеевского мультика, где некая Мелания встречает пожилого принца; теперь ей дозволено жить в золотой клетке. Тутар грезит о такой же и бежит вслед за отцом в надежде на обретение своей американской мечты. В свободной Америке ее ждет перерождение: она осознает, что не хочет быть подарком пожилому извращенцу, не может жить в клетке, зато способна стать свободным человеком. В фильме мелькает книжка – некий кодекс, по которому живут женщины в Казахстане и в котором перечислено, что им запрещено делать. Он, кстати, составлен на настоящем казахском языке и почти без ошибок. Все, за что сегодня борются женщины всего мира – и феминизм, и равенство полов, – прекрасно выражено в одной лишь сцене мастурбации Тутар в туалете женского республиканского клуба. После чего героиня рвет кодекс и сбегает от деспотичного отца, чтобы стать журналисткой.

Это пугающе актуальная для реального Казахстана тема, где сегодня на одну критически мыслящую женщину приходится дюжина дремучих традиционалистов, которые моментально прибегут с замечаниями и своим любимым выражением – «уят», что в переводе означает «совесть» или «стыд». Термин стал популярным в Казахстане буквально пару лет назад и применяется в риторике так называемых борцов за сохранение казахской культуры по отношению к женщинам, которые каким бы то ни было образом нарушают моральный облик. «Уят» чаще всего адресован к казашкам, которые, по мнению поборников традиций, обязаны должным образом себя вести и выглядеть, чтобы не порочить образ истинной казахской девушки. От них часто можно услышать, что девушки сами виноваты, что их изнасиловали: для женщины важно быть покорной. Возник даже отдельный термин – «уятмен». Так что о жизни в клетке многие казахские женщины знают не понаслышке. Пусть она и метафорическая, но такая же тесная.

Права женщины – острая тема в современном Казахстане. С каждым годом все больше смелых женщин пытаются говорить и писать об этом. Но статус-кво пока далек от перемен: почти на официальном уровне в стране присутствует такое понятие, как токал – вторая, как правило молодая, жена; их количество может не ограничиваться одной. Хотя напрямую многоженство не разрешено, оно и не запрещено официально. Во второй части фильма дочь Бората попадает к молодой девушке – инфлюенсеру из Instagram, – которая учит ее, как «цеплять» состоятельных немолодых мужчин. Эта реальность выходит за границы и современного Казахстана, и даже современных США, неожиданно делая локальную сатиру Саши Барона Коэна глобальной. ◆

Алма-Ата

Лев Наумов

РЫЦАРСКИЙ РОМАН ВЧЕРАШНЕГО БУДУЩЕГО

«Довод» и бесконечное Средневековье Кристофера Нолана

«Довод»
Tenet
Автор сценария, режиссер
Кристофер Нолан
Оператор Хойте Ван Хойтема
Художник Нэйтан Краули
Композитор Людвиг Йоранссон
В ролях: Джон Дэвид Вашингтон, Роберт Паттинсон, Элизабет Дебики, Кеннет Брана, Аарон Тейлор-Джонсон, Майкл Кейн, Химеш Патель, Юрий Колокольников, Димпл Кападиа, Клеманс Поэзи и другие
Syncopy, Warner Bros.
Великобритания – США
2020

Существует такая распространенная художественная практика: автор будто всю жизнь работает над одним произведением. Впрочем, быть может, это вовсе и не практика, а разновидность судьбы. Знакомая история: писатель, выпускающий под едва различимыми обложками романы об одном и том же. Музыкант, все время эксплуатирующий единственную тему. Режиссер, снимающий фильмы со сходными сюжетными коллизиями, используя похожие визуальные средства… В каком-то смысле случай Кристофера Нолана именно таков. Однако если это действительно судьба, то она, судя по всему, счастливая.

Фильмографию режиссера собирают воедино вовсе не жанровые пристрастия, тематическая однородность или нелинейность развития сюжета, но куда более надежный цемент – традиция, которой уже без малого тысяча лет.

Умберто Эко не был первым, кто назвал историческую модель нашей эпохи «новым Средневековьем»[1], но в 1980-е его голос прозвучал неожиданно громко, внятно и был услышан широкой аудиторией. В отличие от многих других философов, культурологов и прочих ораторов, делавших подобные заявления, помимо политического и экономического Эко находил здесь еще и этический аспект. Что-то подобное увидел и Нолан в самом начале своей карьеры. Потому будущее, когда оно предстает в его картинах, вовсе не светлое, а вопиющее о катастрофе и призывающее Темного рыцаря. В сказанном нет конкретного намека на, пожалуй, наиболее любимую публикой и обласканную критикой[2] работу режиссера, снятую им в 2008 году. Принципам рыцарского романа отчасти был подчинен даже его дебют «Преследование» (Following; 1999). И далее едва ли не

1. См.: *Эко Умберто*. Средние века уже начались. М., «Иностранная литература», 1994, № 4, с. 258–267.

2. Фильм «Темный рыцарь» занимает четвертое место в рейтинге лучших картин всех времен, по версии IMDB, а также имеет наивысшие среди лент Нолана показатели на портале Rotten Tomatoes.

каждая лента. «[Рыцарский] роман воплощает мечту о счастье, ощущение силы, волю к победе над злом. Именно в этом, вне всякого сомнения, состояла его первичная социальная функция: она на многие века пережила условия, которые вызвали ее к жизни», – заметил филолог-медиевист Поль Зюмтор[3], вероятно, даже не подозревавший, насколько творческая судьба Нолана подтвердит его точку зрения.

Именно потому не стоит удивляться, что при всем разнообразии задействованных средств, а также богатстве драматургических идей создается фантомное впечатление, будто режиссер все время снимает один и тот же фильм. И новейшая картина «Довод» вопреки мнению многих уже высказавшихся о ней критиков вовсе не собрание пусть лучших, но все же отработанных приемов, не коллаж из более старых лент, а творческий апогей, наиболее совершенный рыцарский роман в кино.

Приметы канона

Согласитесь, ведь и литературные произведения упомянутого жанра не отличаются бушующим разнообразием, следуя строгому канону: отчаянная героика, высокая этическая проблематика, мощный враг, артефакт как конечная или промежуточная цель. Под последним имеется в виду предмет, самим фактом своего существования стирающий грань между материальным и духовным. Эта вещь делает метафизическое доступным настолько, что его можно подержать в руках. Книги, написанные много веков назад, полнятся артефактами в виде мечей, обладающих магической силой, ювелирных украшений, свитков, пузырьков с зельями. Однако кинематограф Нолана примечателен еще и тем, что при всем сюжетном буйстве он успешно избегает метафизики. Волшебство и религия режиссера – это наука. Потому артефакт в «Доводе» назван алгоритмом.

Как представить себе материальное воплощение названного понятия? Не будут же персонажи гоняться за блок-схемой?! Хотя в каком-то смысле именно так и выглядит алгоритм – свинчивающаяся коробочная структура, будто позаимствованная из «Кин-дза-дза». Рыцарский роман настойчиво намекал средневековому человеку, что иные вещи не то, чем кажутся. Не стоит судить по внешнему виду. Предмет, который недальновидный старьевщик откажется принимать за никчемностью, быть может, на деле обеспечивает поддержание бытия.

Артефакт в «Доводе» разделен на компоненты. Подобное усложнение «квеста» давно освоено средневековой литературой. В фильме их количество могло оказаться любым, это совсем не важно для сюжета, поскольку большинство частей попадает в руки героя единовременно. Однако Нолан выбрал именно архитектурно-средневековое число девять. Не восточные два, не христианские три, не индийские четыре, уж точно не магические семь и не былинные или опять-таки христианские двенадцать. Девять – это количество идеалов рыцарства, отсылка к объемлющему едва ли не всю событийную историю человечества мифу о девяти достойных, среди которых три праведных язычника (Гектор,

3. *Зюмтор Поль.* Опыт построения средневековой поэтики. – СПб., «Алетейя», 2003, с. 383.

Александр Македонский и Юлий Цезарь), три честных иудея (Иисус Навин, Давид и Иуда Маккавей) и три добрых христианина (Король Артур, Карл Великий и Готфрид Бульонский). Троица троиц – каркас, пронизывающий фильм, будто множество мечей: девять ядерных держав, девять бомб, девять наборов самых охраняемых материалов в истории мира.

Рассуждая о рыцарском романе, нельзя не упомянуть культ женщины. Линия взаимоотношений главного героя Протагониста (Джон Дэвид Вашингтон) и Кэт (Элизабет Дебики) уж точно будто сошла со страниц средневековой книги. Прекрасная дама становится мотивом для большей части поступков Протагониста, но при этом нет и намека на эротическое влечение. Долговязая красавица дарит ему единственный традиционный поцелуй. Чувства центрального персонажа по отношению к ней таинственны, их не назвать даже платонической любовью, поскольку героем движет не инстинкт и не разум, а жанр.

Один из ключевых парадоксов средневековой словесности таится именно в роли женщины, зачастую становившейся «вечным двигателем» сюжета. Но перпетуум мобиле невозможен с точки зрения физики, а потому, обретая конкретику, прекрасные дамы разрушали категорию осмысленности как таковой, создавая предпосылки к абсурдизму восемь веков назад. В наше время, насыщенное борьбой за феминитивы, это может послужить основанием для возмущенной дискуссии, но автор этих строк призывает иметь в виду гендерный паритет той эпохи: женщин сжигали на кострах, считая порождением зла, хаоса или сатаны, но ради них же объявляли войны и проводили передел государств.

Этот парадокс находит отражение в «Доводе». Только в рыцарском романе ради прекрасной дамы принято резко отменять почти закончившуюся успехом сложнейшую операцию, имеющую своей целью ни много ни мало предотвращение глобальной катастрофы. Кстати, суть грядущего бедствия, несмотря на обильные обсуждения, не должна быть кристально понятной. Герои и так сражаются очевидно за что: во имя идеалов, «за все хорошее, против всего плохого». В деталях ясной она быть не может, поскольку содержит проблемы и противоречия: Нил с Протагонистом обсуждают парадокс убитого дедушки, а также неразвитость теории параллельных миров. Не говоря уж о том, что персонажи частенько повторяют: «Незнание – наша защита».

Так или иначе, главный герой готов ради Кэт пожертвовать человечеством, всеми людьми на свете, и в этом заключается вульгаризированное отражение ключевой гендерной коллизии: мужчина ради женщины кладет на алтарь целый мир, она же в подобной ситуации не сможет принести в жертву даже одного человека, если им окажется ее ребенок.

Тема рыцарства тесно связана с понятиями «избранность» и «инициация». Выбор героем своего пути должен быть неотличим от выбора путем своего героя. Здесь играет роль судьба, а не разум. В «Доводе» эта процедура особенно кровавая: по словам Виктора, руководителя

«Довод», режиссер Кристофер Нолан

Протагониста, из ЦРУ, захват Киевской оперы был лишь тестом, селекцией агента. Тот же инструктор утверждает, будто подобные операции проводились многократно и проверку прошли не все. Ощущение уникальности, важности возложенной миссии, а также множества жертв за спиной – тоже неотъемлемое свойство рыцарской традиции.

Персонажи Нолана традиционно полагаются только на себя и – как это заведено в героических произведениях – на своих товарищей. В этом отношении примечательно, что Кэт нажимает на курок, убивая мужа, еще до того, как получила подтверждение, что Протагонист справился со своей миссией, а значит, мир не погибнет вместе с Андреем (Кеннет Брана). Почему она так поступает? Потому что верит в героя. Именно такая вера становится системообразующей ценностью и связывает временны́е пласты «Довода», как когда-то пронзала уровни сна в «Начале».

В «средневековом» фильме Нолана Смерть – не скелет с косой в черном балахоне, глядящий на людей с икон и витражей, а серебряная капсула. Тем не менее она выполняет ту же функцию – активизирует этический механизм memento mori (здесь стоит вспомнить вторую картину режиссера, снятую в 2000 году, – «Помни», Memento), напоминая о скоротечности бытия, о которой, имея возможность инверсии, забыть немудрено.

Список черт рыцарского романа, присутствующих в «Доводе», нетрудно продолжить, но в первую очередь важно подчеркнуть вот что: Нолан вовсе не ниспровергатель, не реформатор, не «убийца» жанра. Он не Сервантес, а скорее Робер де Борон, Гартман фон Ауэ, Вальтер Мап, Вольфрам фон Эшенбах – классик, продолжающий традицию, дополняющий ее свежими деталями и персонажами, тем самым давая ей новую жизнь. Впрочем, быть может, наиболее точна аналогия

«Довод»

с таинственным Кретьеном де Труа, в самом имени которого слышится то ли оксюморон, то ли парадокс, то ли шарада: «Христианин из (языческой) Трои».

Палиндром о палиндроме

Хорхе Луис Борхес – писатель, о котором невозможно не думать при просмотре «Довода», – в рассказе «Сад расходящихся тропок» заметил, что единственное слово, недопустимое в шараде с разгадкой «шахматы», – это «шахматы». Потому, казалось бы, палиндром не должен явно звучать в картине, ведь одна из ее то ли лейттем, то ли разгадок заключается именно во взгляде на мир как на перевертыш. Однако с палиндромом зритель сталкивается сразу, уже в тот момент, когда легкомысленно читает название на афише.

Принимая во внимание семантическую сложность случая, следует признать, что «Довод» – редкий пример удачного перевода названия фильма. Впрочем, с тем же успехом Tenet можно было перевести как «Десятьтясед». Числительное, притаившееся внутри слова, имеет особое значение: ровно столько минут длится финальная операция в Стальске-12, столько просит главный герой для аудиенции с Санджеем Сингхом. Единственное, что неясно: почему захват Киевской оперы имеет иную протяженность? В данном случае десятиминутная длительность в очередной раз замкнула бы картину в кольцо. Это было бы крайне логично.

Есть право на существование и у совсем уж изощренного варианта «Ьтесеть». Но «трудности перевода» всегда одни и те же: в другом языке не подобрать эквивалент, включающий в себя всю семантическую махину оригинала. Невольно вспоминается русская вокабула «тенёта», но тут подкузьмили женский род и несчастная буква «ё».

В центр своего произведения Нолан, человек классической культуры, поместил слова, являющиеся не просто палиндромом, а квинтэссенцией этого понятия. Едва ли не каждая серьезная энциклопедическая статья, посвященная перевертышам, приводит в качестве примера латинский текст SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, записываемый обычно в виде квадрата пять на пять букв, поскольку его можно читать в любом направлении. Упоминавшийся квадрат три на три – троица троиц – лишь копия в миниатюре.

Археологи находили эту древнюю надпись в Великобритании, Италии, Сирии, Венгрии, Египте, Франции, Австрии и других уголках планеты. Очевидно, когда-то она была распространена значительно шире, но большинство экземпляров не сохранилось. Самый старый из обнаруженных образов сейчас можно увидеть в Помпеях. Обсуждаемый палиндром будто связывает воедино весь мир, как это делает и картина «Довод», снимавшаяся во множестве стран, о чем мы еще поговорим.

Текст перевертыша приходится записывать заглавными буквами, поскольку семантика слов неоднозначна, и вопрос о том, есть ли среди них имена собственные, открывает огромное пространство для дискуссии. Тем не менее его можно попытаться перевести. Чаще все вокабулу sator трактуют как «сеятель». Слово arepo является самым таинственным, поскольку более нигде в латинской письменности не встречается. Нельзя исключать, что оно было выдумано специально для корректного завершения палиндрома, как, например, последняя вокабула в известной фразе: «Наука умеет много гитик». Также оно может оказаться именем египетского происхождения, восходящим к эллинистическому богу изобилия Серапису. Заметим, что подобная «специализация» прекрасно согласуется с профессией сеятеля. С другой стороны, есть шансы, что arepo является формой глагола arrepo – «ползти». Tenet значит «держать» или «управлять», opera – «работа», а rotas – «плуг», «колеса» или «маршрут», «траектория». Последовательность слов принято переводить так: «Сеятель Арепо с трудом удерживает/управляет плугом/телегой». Однако все было бы не по-нолановски просто, если бы разговор о трактовке загадочной надписи можно было бы на этом закончить.

«Второй акт» обсуждения начнем с того, что в наиболее древних версиях палиндрома первая вокабула стоит в конце, а последняя – в начале, то есть: ROTAS AREPO TENET OPERA SATOR. Иными словами, не человек удерживает плуг, а наоборот. Субъект воли теряется, возникает столь востребованная Ноланом тема то ли предопределенности, то ли неразрывной связи: маршрут управляет сеятелем в той же мере, траектория борозды определяет бытие.

Перевертыш позволяет помещать себя в любой культурный контекст. Христианские богословы отыскали в нем слова PATER NOSTER – «Отче наш». Римского бога Сатурна язычники часто именовали Сатором. Наконец, один монах в бесконечной перестановке букв сложил анаграмму: PETRO ET REO PATET ROSA SARONA – «Нарцисс Саронский еще открыт для Петра, хоть он и виновен». Здесь достаточно

вспомнить реплику: «Я нарцисс Саронский, лилия долин», – которую в разных источниках произносят царь Соломон или Христос, после чего «третий акт» разговора о смысле текста станет едва ли не бесконечным. Впрочем, даже им обсуждение не исчерпывается[4].

У тех читателей, кто не видел фильм или посмотрел его невнимательно, может возникнуть вопрос: какое отношение все сказанное имеет к «Доводу»? Дело в том, что упомянутый палиндром Нолан тонким слоем «размазывает» по всему сюжету. Сатор – фамилия русского олигарха Андрея, а также его жены Кэт и их сына, который, заметим, вовсе не случайно отправляется на экскурсию именно в Помпеи. Арепо и здесь представляет наибольшую загадку: так зовут не появляющегося на экране художника, написавшего копию картины Гойи, ставшую пассивным двигателем сюжета. Из разговора Протагониста с Кэт создается впечатление, будто живописец едва ли не мифический персонаж, ведь он не способен ни ходить, ни говорить… Вновь то ли человек, то ли бог, то ли глагол (то есть действие, операция). Впрочем, быть может, все гораздо проще: Сатор покалечил его, узнав о подделке. На это намекает сама Кэт: когда Протагонист просит ее позвонить ему, она говорит, что герой не сможет ответить.

«Довод», или Tenet, – название современного фильма, оказавшееся в центре дохристианского перевертыша. Слово, «открывающее двери» и образующее центральный крест в квадрате палиндрома. Опера – киевская, но сыграл ее таллинский горхолл – место проведения операции, с которой начинается лента. Наконец, «Ротас» – строительная компания, имеющая логотип в виде пятиугольника, намекающий на пятикомпонентную структуру. Именно упомянутая организация, по всей видимости, принадлежащая Андрею Сатору, построила сеть фрипортов. В этом отношении мир Нолана гармоничен и продуман настолько, что в нем сеятель владеет плугом.

«И увидел, что это хорошо»

Попытки объединить художественные универсумы всех картин режиссера в цельную пространственно-временную структуру вряд ли увенчаются успехом, но есть одно свойство, которое в работах Нолана присутствует всегда. Миры его фильмов – это царства культуры и порядка. Всё по уму, по причине, по принципу, всё «вследствие» и «ради». Есть определенные цели и четкие направления. Если перед героем в нужный момент возникает пустой автомобиль с предопределенным в навигаторе путем следования, здесь это не кажется надуманным, но выглядит лишь блеском гармонии бытия.

В фильмах режиссера агенты ЦРУ оказываются способными узнать, мягко говоря, не самую известную работу Гойи по беглому взгляду на уголок, показавшийся из пакета. Подчеркнем, речь идет о редчайшем рисунке «Расхититель гнезд», который не посмотреть даже в музеях, ведь в 2010 году он был продан в частную коллекцию чуть меньше чем за полтора миллиона долларов[5].

4. *Darmstaedter E.* Die Sator-Arepo-Formel und ihre Erklärung (*нем.*: «Выражение Сатор-Арепо и его объяснение»). – Isis, 1932, Vol. 18, N 2, p. 322–329.

5. Un dibujo de Goya se vende por 1064993 euros en una subasta londinense (*исп.*: «Рисунок Гойи продан за 1 064 993 евро на лондонском аукционе») // https://www.telecinco.es/informativos/cultura/dibujo-Goya-vende-subasta-londinense_0_1056300157.html

Сколь таинственной бы ни представлялась механика взаимодействия эпох, суть глобальной проблемы яснее ясного: потомки решают уничтожить предков, так как те допустили начало экологической катастрофы. В будущем океаны вскипят, а реки пересохнут – это то, чем нас стращают уже сейчас.

Несмотря на множество сопряженных с этим опасностей, реальность, в которой олигархи заняты не оргиями на яхтах, а созданием сверхматериалов и освоением трансвременных турникетов, не может не импонировать. Мудрый русский злодей – довольно редкий типаж и в каком-то смысле отрада для отечественного зрителя. Чтобы сыграть его, понадобился не привычный мордоворот со звериной дебильцой на лице, а «шекспировский» актер Кеннет Брана, чье участие в любом проекте является знаком качества.

Впрочем, назвать Андрея Сатора злодеем значило бы изрядно упростить ситуацию. Кто он прежде всего – чудовище или несчастный муж, обезумевший от неизбежного, как собственная смерть, разрыва с женой? Поставленный вопрос в очередной раз прочерчивает столь любимую Ноланом траекторию редукций всеобщего к частному, глобальной катастрофы к личному горю. Особенно пронзительно она прозвучала в «Интерстелларе», но и в «Доводе» опасность аннигиляции связана с персональным армагеддоном, происходящим внутри отдельных героев. Каждый человек равновелик Вселенной, и если мы живем в мире, подобном миру Андрея, то не стоит ждать ничего хорошего.

Олигархия, напомним, – это «власть немногих». Людей, наделенных всесилием русского торговца оружием, надо полагать, совсем мало. Поскольку место религии в системе взглядов Нолана занимает наука, Сатор, безусловно, является здесь божеством. Страдающим, умирающим, разрушенным и глубоко несчастным из-за того, что он может обладать в этом мире всем, кроме Кэт.

Дуплет сумасшествия и запредельного могущества вновь напоминает о Борхесе, который в новелле «Четыре цикла» выдвинул небезосновательное предположение, будто существует именно столько базовых сюжетов. Четвертый, наиболее интересный и изощренный из них – а Нолан, безусловно, не согласен на меньшее, – история о самоубийстве или безумии бога.

Важно, что в иерархии действующих лиц Сатор располагается вовсе не на вершине. Этот бог точно не главный герой. Он сам заявляет: «Мой величайший грех – привести сына в мир, который был обречен. Как думаешь, бог простит меня?» По его собственному мнению, над ним кто-то есть. Протагонист, впрочем, в разговоре с Прийей (Димпл Кападиа) узнает, что и он – не главный. В это нетрудно поверить, коль скоро зрителям даже не сообщается его имя. Персонаж, обозначенный лишь термином, редко играет существенную роль вне зависимости от значения термина.

На деле же высказанные индианкой слова не более чем очередное ее заблуждение. Наряду, например, с точкой зрения, будто два черных

человека во фрипорте – суть одна и та же личность. Слушать Прийю – ошибка. Она сама в определенный момент предупреждает, что ее слова стоят недорого.

Безусловно, чернокожий агент ЦРУ – главный герой, ведь у Нолана, как у любого классического создателя, в начале было слово. Вокабулы значат ровно то, что записано в словарях. То есть Протагонист – это протагонист.

Тем не менее соблазн поддаться гипотезе, будто на экране представлена некая второстепенная ветвь развития истории, действительно велик. Временами не может устоять даже сам персонаж Джона Дэвида Вашингтона, ведь ему так легче. Например, в ходе операции в Киевской опере он говорит некоему важному субъекту: «Этот захват – прикрытие, чтобы убрать вас». А если действительно так? Если тест с селекцией Протагониста и множеством жертв был придуман исключительно для спасения упомянутого эпизодического, казалось бы, героя, который установил контакт неизвестно с кем или с чем? Возможно, хотя верится с трудом. Скорее, зрители просто до поры не отдают себе отчета, что и в первостепенной ветви, коль скоро она существует, действует тот же самый чернокожий человек. Впрочем, человек ли? Присутствие нескольких экземпляров в одно время и в одном месте заставляет задуматься, что имени у него быть не может, поскольку он выходит за известные нам видовые рамки. В этом отношении обозначение Сатора антагонистом стало бы ошибкой, ведь врагов у агента куда больше и это вовсе не только люди, но каждая молекула инвертированного вещества.

Слово «протагонист» выбрано режиссером филигранно, поскольку герой находится на экзистенциальной передовой в самом базовом смысле, которого в своих произведениях не достигал даже Сартр – Sartre (и здесь трудно не задуматься, учитывал ли Нолан сходство этой фамилии со словом из палиндрома). Не будет большим преувеличением сказать, что даже с точки зрения драматургии сюжет «Довода» представляет собой чрезвычайно незаурядную ситуацию.

«Человек без имени» – ягерой нового типа. Сатор же при всех своих незаурядных чертах в целом довольно традиционен, и проблемы у него крайне распространенные, знакомые многим мужчинам. Именно потому он – старый бог, не способный более поддерживать мир в задуманном и созданном им когда-то виде. Такой демиург хорошо известен, у него много имен, и ни одно из них не Антагонист.

Изложенная концепция соотнесения персонажей, которая полностью обусловливает их поведение, четко проступает при просмотре картины, и это важное качество кинематографа Нолана в целом: жизнь в его фильмах имеет смысл, что является очередным доводом (!) в пользу того, почему именно он едва ли не ключевой режиссер современности.

В одной из финальных сцен, когда после штурма базы в Стальске-12 Протагонист, Нил (Роберт Паттинсон) и спецназовец Айвз (Аарон Тейлор-Джонсон) встречаются втроем, последний принимает решение,

«Довод»

что каждый из них заберет часть алгоритма. Далее между ними происходит показательный разговор. «Ты не убьешь нас?» – спрашивает Нил Айвза. «Если найду, то убью», – отвечает тот. «А ты будешь искать?» – «Да, буду обязательно». Казалось бы, спецназовец декларирует достаточно абсурдную программу бытия. Ему нужен алгоритм? Но он только что сам разделил его. Зачем заниматься поисками отданных частей и преследованием нынешних товарищей? Убей и забери сейчас, раз ты все равно готов это сделать потом. Однако каждому необходима экзистенциальная стратегия, ведь в ее отсутствие исчезнет даже фантом смысла. Айвз, вероятно, не догадывается, что именно в его устах сказанное приобретает особое значение: кто знает, сколько раз им втроем еще предстоит штурмовать Стальск-12.

При поверхностном взгляде «Довод» может показаться очередным шпионским фильмом об агентах в идеальных костюмах, которые сохраняют свой вид, не рвутся и не пачкаются в самых головокружительных передрягах, – единственное подлинное волшебство в картине. Нолан неоднократно признавался, что является фанатом жанра и в особенности бондианы. Собственно, не только одежда и приключения, но даже диалоги соответствуют канонам подобных лент. Главным образом стоит обратить внимание на разговоры Протагониста с Сатором, а также многочисленными инструкторами-проводниками, которые тоже являются неотъемлемыми атрибутами шпионского кино. В «Доводе» их трое: Виктор из ЦРУ, ученая Барбара и офицер британской разведки сэр Майкл Кросби. Заметим, что, по счастью, Нолан не наследует одно из наиболее раздражающих «правил» жанра: чем у́же у девушки талия, тем более высокопоставленным военным или выдающимся физиком-ядерщиком она является. Так или иначе, если фильмы о Бонде наполняют этот мир рекламой, то «Довод» наполняет его смыслом.

Диалог с Фомой Аквинским

Рождение и развитие рыцарского романа происходило в те времена, когда ответ на вопрос о функциях искусства еще не стал предметом для дискуссий. Задач выделяли две: сервильную (эстетическое обслуживание аристократии) и религиозную (художественное подкрепление и пропаганда веры). Цели, стоящие перед авторами, от этого становились лишь понятнее и четче. Едва ли не каждое произведение упомянутого жанра помимо прочего было призвано подтверждать и доказывать существование Бога. Теологи вроде Фомы Аквинского делали это одним способом, рыцарские романы – другим. Добро неизменно одерживало верх именно потому, что Всевышний не допустил бы иного. Неотъемлемая нравственная нагрузка текста позволяла даже перевернуть причинно-следственную связь: кто победил, тот и представляет собой светлую силу, воина Господа. Ставший столь широко известным после «Игры престолов» суд поединком в Средние века был довольно распространенной как художественной, так и совершенно реальной практикой, хоть и не носил столь громкого названия.

Подобным доказательством является и обсуждаемый фильм. Впрочем, Нолан не был бы Ноланом, если бы не заходил значительно дальше предшественников. Он не просто приводит аргументы и доводы (!), но демонстрирует гибель старого бога, предъявляя ту форму, которую принял новый, пришедший на смену.

Не случайно кульминационное сражение разворачивается в мифическом городе Стальск-12, на родине старого бога Андрея Сатора. Впрочем, само понятие «город» тут не вполне уместно, поскольку люди в нем не живут, здесь обитают смыслы и, быть может, их охранники. В свете высказанных выше нумерологических соображений даже слишком привычный для религиозной культуры номер двенадцать представляется не случайным.

Заметим, что, в сущности, первоначальный толчок сюжету дал развал СССР. Русская тема в картине чрезвычайно сильна. В юности Сатор совершил каинов грех, убив собрата по ремеслу, хотя сам он в разговоре с Протагонистом называет это сделкой с дьяволом. Даже боги не могут говорить о происходящем, не используя готовых религиозных аналогий и формул.

Упомянутая фантастическая спецоперация, опосредованно приводящая к гибели Андрея, требует развития в нескольких временны́х пластах, она точно не может произойти традиционным последовательным путем и наверняка не получится с первого раза.

Структурно новый бог – это троица персонажей, у которых остается алгоритм в конце. Здесь нетрудно наметить параллели с привычным христианским триумвиратом. Айвз – это, безусловно, Святой Дух, поскольку мы практически ничего о нем не знаем. Вызывает вопросы, откуда он взялся и какую играет роль. Собственно, то, что у Бога нет причин и первоисточника, является чуть ли не видовым признаком, но даже значение и необходимость участия Айвза в ключевом штурме

не совсем ясны, ведь он лишь сопровождал Протагониста, пройдя весь путь по его маршруту. Недаром трактовка именно этого фигуранта христианской Троицы стала одним из камней преткновения, почвой для разногласий между конфессиями, а также дискуссионным вопросом богословия. Единственная его задача, заявляемая прямо, состоит в поддержании триединства – том самом «обязательном» преследовании, о котором речь шла выше. При этом заметим, что едва ли не эпизодический Айвз единолично решает судьбу алгоритма. Остальные двое безропотно принимают его вердикт, словно зависящие или подчиненные. Кто знает, быть может, события вокруг чернокожего агента действительно лишь побочная ветвь?..

Протагонист – это Бог Отец, у которого нет и принципиально не может быть имени, он обозначается лишь своей функцией, описывающей его полностью. О нем нам тоже известно немногое: у него нет личной истории, происхождения, далекого прошлого, есть лишь «задание», выполнение которого целиком заполняет его бытие. Однако именно здесь таится ключевое отличие от Айвза: в случае Протагониста зрителю известна его функция и цель. Истинно это знание или нет – другой вопрос, но мы верим в то, что именно он устроил всю операцию, создал организацию для поддержания существования мира и мотается по разным временны́м отрезкам, перманентно обеспечивая всеобщее существование.

Нил же – Бог Сын, известный по имени, хоть в данном случае оно и не Иисус. Отец привлек его для реализации своей задачи. Иными словами, функция у Нила не собственная, а заимствованная, но тоже полностью подчинившая себе его бытие. По традиции именно Сын формулирует божественные постулаты в интеллигибельной форме. Например: «Что произошло, то произошло. Это выражение веры в механике мира, а не оправдание безделья». Он же носитель тайны Отца: поскольку куратор опекал Протагониста всю жизнь, ему в отличие от зрителей известна его предыстория.

Едва ли не в каждой спецоперации – штурм Киевской оперы, двустороннее проникновение во фрипорт, таллинские автогонки, Стальская битва – Нил один или несколько раз спасает Протагониста, как минимум, не давая ему столкнуться с собственной инверсией. Зачастую при этом он жертвует собой, что полностью вписывается в концепцию Бога Сына. Незаурядная или, напротив, чрезвычайно современная ситуация состоит в том, что отпрыска или друга приходится нанимать.

Обнаруженный главным героем в Стальске труп Нила – тело с медной шайбой на оранжевой нитке, его брелоком, – своего рода ответ на их разговор про парадокс убитого дедушки. Вне временны́х пластов связи пропадают. В конце концов, «Довод» – не сериал «Гусар» (от подобного сопоставления в 2020 году удержаться нелегко).

Все три персонажа, составляющие нового бога, не возвращаются на место высадки вовремя. Впрочем, Святой Дух Айвз предупреждал: «Никто из тех, кто видел, не вернется». Они – три человека, чья воля,

«Довод»

когда (не где, а именно когда) спрятать детали, полностью определяет продолжение всеобщего бытия. Наличие экзистенциальной стратегии – алгоритма – является в ткани фильма божественным атрибутом.

Аргументы Нолана в пользу существования Бога ничуть не менее, а скорее даже более убедительны, чем у Фомы Аквинского. Средневековый теолог, как известно, придумал их пять. Если вспомнить его «доказательство через производящую причину» и «доказательство через целевую причину», то они филигранно вписываются в доктрину «Довода».

С тем же успехом можно было провести параллели троицы Айвз – Протагонист – Нил с тримурти Брахма – Вишну – Шива, с триадой Осирис – Исида – Гор или иными божественными комплексами. Суть от этого не изменилась бы. Впрочем, мы начинали с того, что в картине присутствует троица троиц, потому их выделение следует продолжить.

Другой триумвират – инструкторы-проводники Виктор, Барбара и Майкл Кросби, говорящие с главным героем на языке долга, науки и культуры или отвечающие на вопросы «что?», «как?» и «кто?» соответственно. Третий – Саторы – Андрей, Кэт и их сын – чудовище, рыцарь и святой Грааль. Последний не совершает действий, лишь несколько раз мелькает в кадре, но является мотивом и причиной большинства событий, так как взаимоотношения внутри семьи Саторов включают в себя глобальный армагеддон, будто капля воды, содержащая вкус Мирового океана.

Именно потому Кэт, которая, в сущности, не должна была обязательно убивать мужа, обеспечивая лишь подстраховку в операции, все-таки нажимает на курок, ведь в ее судьбе отражается огромная война. Женщина пришла отнять жизнь, но отговаривает отца своего ребенка принимать серебряную капсулу. Все должно свершиться ее руками. Кэт убивает Андрея не потому, что он чудовище, а потому, что он оскорбил

мать, заставив задуматься о том, чтобы отказаться от сына во имя свободы.

И тем не менее конец Сатора – это суицид. Ведь на яхте он понимает все, и, по сути, не Кэт, а Андрей осуществляет выбор между капсулой и пулей. Да, ему приходится изображать удивление, увидев шрам на животе жены, но так он гарантирует, что она не передумает, не дрогнет. В этом прерогатива бога: он волен выбирать свою смерть.

Примечательно, что ложь будто сопутствует Сатору, претендуя на роль универсалии «созданного» им мира. Собственно, Протагонист тоже заявляет: «Ложь – стандартная рабочая процедура» – равно как и использование людей. Действительно, юдоль, в которой происходит действие «Довода» и возникает новый триединый бог, пока еще саторовская, ведь именно у Андрея имеется связь с будущим, а также технические средства, делающие его едва ли не всесильным.

То ли рефреном, то ли паролем в фильме звучат слова: «Мы живем в сумрачном мире, и нет друзей на закате». Безусловно, они кажутся цитатой. Но откуда? На корабле торговца оружием Протагонист говорит, будто это – Уолт Уитмен. Действительно, очень похоже[6], но опять ложь! У поэта нет такой фразы. На самом деле слова создают фантомные ассоциации с мириадами источников. Это – «цитата отовсюду», универсальный слоган для мира, находящегося на грани гибели.

Пантеон Нолана сложен, но его храм значительно надежнее и совершеннее многих известных в истории религии, поскольку возведен не на одном, а на сонме фундаментов, алтарей и капищ. А значит, каждый найдет в нем подходящий уголок.

Квинтэссенция кино

Кино принадлежит к числу нарративных искусств, поскольку в центре каждого фильма, как правило, находится некая история. Однако, безусловно, лучшие ленты этим не исчерпываются, в них обязательно присутствует что-то, делающее сугубо экранное воплощение произведения единственно возможным, не работающее, например, в книге. Приходится признать, что существенная часть современных картин представляет собой далекое от высоких эпитетов повествование, ориентированное на публику, не желающую читать или не доверяющую собственной фантазии. На людей, за которых историю нужно проинтерпретировать, представить себе, а потом воплотить на экране. «Довод» же интересен еще и тем, что литературным произведением он быть никак не мог бы. Это кино на уровне генотипа.

Фанат шпионских фильмов, Нолан видел свою цель в том, чтобы зрители его новой работы переживали в залах кинотеатров то же, что и он сам, когда ребенком смотрел бондиану. Эта задача куда более амбициозная, чем может показаться. Вызвать у эмоционально потухших, чрезвычайно искушенных взрослых людей XXI века столь же мощные чувства, что и у мальчишки в 1970-е, почти нереально. Публику нужно действительно поразить, показать ей то, чего она

6. Впрочем, например, по мнению Андрея Щетникова, переводчика книги «Листья травы», эта фраза вовсе не соответствует художественному миру Уитмена. Щетников считает, что поэт никогда бы не сказал «нет друзей», в его духе скорее слова «друзья далеко».

никогда не видела. Потому место заключительного сражения, столкновения добра со злом, суда поединком занимает битва за смысл, шедевр в рамках жанра, спецоперация, происходящая в разных временны́х слоях и направлениях. Примечательно, что в ее ходе даже нет необходимости фокусировать внимание на действиях врагов, достаточно показывать только «своих», ведь эта баталия тоже приобретает черты философской категории: силы добра сражаются ради всеобщего спасения, а с кем – не так важно. Значение имеет лишь то, победят они или нет.

Сколько ни объясняй идею инверсии материи, рассуждения не сделают ее столь доходчивой и впечатляющей, как несколько секунд визуализации. Эта концепция кинематографична по своей природе, так как основывается на одном из самых базовых средств экранного искусства – реверсе последовательности кадров. Поистине удивительно, как в руках умелого режиссера простейшие инструменты – десатурация, рапид, зум, реверс – приобретают колоссальную выразительную силу, позволяя достигать того, что иным не удается сделать с помощью огромного арсенала компьютерной графики. Впрочем, даже если вынести за скобки CGI, чисто технически «Довод» вряд ли удалось бы снять еще несколько десятилетий назад. Заметим, что реверс и прежде использовали многие, но именно Нолан, поставив его во главу угла, вывел это начало азбуки киноязыка на уровень комплексных тропов, тем самым показав, что вопреки мнению Тарковского в искусстве возможен прогресс. Снимавшиеся в фильме артисты в один голос заявляют, будто такого они не видели никогда[7]. В кои-то веки подобные речи кажутся не рекламным пустословием, а правдой.

Для актеров, безусловно, работа в «Доводе» стала уникальным опытом. Вряд им приходилось прежде или придется в будущем играть действия «в обратную сторону». В ходе съемки множества сцен они двигались «наоборот» – это не реверс кадров. Иными словами, Нолан претворяет свойства и возможности кино в непосредственную реальность.

Наверное, именно потому, что картина имеет самое прямое отношение к природе экранного искусства, в фильме фигурирует так много мест, легендарных для истории кинематографии. Например, показанное, но не названное Амальфи – мекка, где работали режиссеры от Уайлдера и Поланского до Росселлини и Феллини, – или названный, но не показанный Форё, остров вдохновения Бергмана. Да и старый бог – тезка Тарковского.

Нолан разрывает существующие границы, расширяет пределы, потому тем более символично, что «Довод» стал первой крупной премьерой нового мира, перерожденного знакомством с ковидом. Трейлер фильма вышел в видеоигре Fortnite, будто картина снята не только для людей, но и для компьютерных персонажей. В контексте разворачивающейся истории в этом немало смысла.

7. Tenet – Behind the Scenes Exclusive. // https://www.youtube.com/watch?v=u0hCSxqnjT0

«Довод»

Кристофер Нолан работает с самой квинтэссенцией кино и, будучи новатором, виртуозом спецэффектов, остается чрезвычайно традиционным, едва ли не академическим режиссером. Он настаивает на том, чтобы сцена, в которой самолет въезжает во фрипорт, не была нарисована с помощью компьютера, а требует настоящий «Боинг». Ради съемок его фильма отремонтировали таллинский горхол, а в Мумбаи возвели реальное здание, действие в котором потом было исключено из сценария. На экране особняк остался дорогостоящей фоновой декорацией, но теперь в нем живут люди. И при всем визуальном совершенстве ленты самые слабые, полные ляпов места в ней – съемки разговоров «восьмеркой». Тоже классика.

Вряд ли какой-то другой современный кинематографист мог бы сделать фильм столь высокого художественного, этического и интеллектуального уровня до такой степени успешным. По состоянию на середину ноября 2020-го лента занимает третье место по сборам за этот странный год[8]. Вдобавок контракт Нолана, насколько известно прессе, обеспечивает ему баснословный доход (тоже, кстати, палиндром) в пятую долю от кассы. По масштабу этот гонорар не из сферы искусства, а из мира франшиз и блокбастеров. Делать высокохудожественное прибыльным – огромный и незаурядный талант. В этом отношении режиссер сопоставим с Сальвадором Дали. И самый большой вопрос, который беспокоит, пожалуй, всех любителей Нолана: что же он сможет снять после такого совершенного фильма?..

8. См.: 2020 Worldwide Box Office. // https://www.boxofficemojo.com/year/world/2020/

Прощай, амбивалентность

В наш век, настойчиво продолжающий требовать от искусства соответствующей всеобъемлемости и семантического масштаба, культурология и интеллектуальная критика зачастую эксплуатируют одну и ту

же стратегию, представляющуюся слишком многим беспроигрышной: найти кратчайший и самый надежный, многократно проторенный путь к декларации амбивалентности произведения. Случай Нолана выходит из ряда вон и здесь. Его сюжеты сложны до такой степени, что, казалось бы, многозначность напрашивается в качестве неотъемлемой черты, но Кристофер будто с усилием отталкивает ее от себя, предпочитая стоическую определенность. Быть может, здесь играет роль дальтонизм режиссера, которому не устают поражаться кинематографические издания. Автор столь насыщенных визуальных миров различает не все цвета! В его палитре меньше вариантов, чем у большинства обычных людей.

Драматургия Нолана непоколебима и подобна архитектуре в существенно большей степени, чем, скажем, романы Марселя Пруста, которые принято сравнивать с готическим собором. Попробуйте заспойлерить сюжет «Довода». Вряд ли это удастся. В этой статье обильно пересказываются отдельные фрагменты картины, поскольку нет опасности испортить впечатление еще не видевшему фильм читателю. Более того, по ходу просмотра ленты многие вещи кажутся слишком очевидными. Например, сразу понятно, что Кэт видела свой собственный закатный прыжок с яхты. Даже с чисто визуальной точки зрения это совершенно ясно. Удивляет лишь то, почему она сама не подумала так сразу или хотя бы не вспомнила, узнав про инверсию. У современного зрителя нет сомнений, что «черный человек», выскакивающий из турникета на Протагониста, – он сам. Это мог бы быть кто угодно, но именно потому никем иным неизвестный оказаться не может. В XXI веке художественный персонаж уже догнал всех преследуемых и спасся от каждого преследователя. Позади – никого, впереди – пустота. А значит, вариантов не остается: Гарри Поттер наверняка является одним из крестражей. Самих себя разыскивают герои фильмов «Сердце Ангела», «Остров проклятых», «Грязь» и многих других. Истоки подобного сюжетного поворота восходят к роману Уилки Коллинза «Лунный камень», но если в конце XIX века это представлялось изыском, то теперь ситуация безальтернативна.

Сказанное вовсе не причина для расстройства и даже не признак кризиса, но тоже своего рода маркер эволюции. Это в любовной драме есть некая загадка: кто с кем переспит и при каких обстоятельствах. В детективе может быть тайна: кто убил и как он или она будет потом претендовать на наследство. Итог же рыцарского романа предопределен со времен Средневековья: победит добро. Неожиданности возникают на других уровнях.

В век амбивалентности, когда признаком хорошего тона является незнание режиссером каких-то аспектов собственного сюжета, Нолан – виртуоз четкой идеи. Кавалькада фильмов «Престиж», «Интерстеллар», «Начало», «Довод» позволяет с уверенностью утверждать, что главный жанр Кристофера Нолана – научная фантастика. Ему все время хочется смотреть на современность или даже реальность со стороны, с почтенного расстояния, чтобы охватывать ее взглядом полностью. Разумеется,

амбиции демиурга не допускают амбивалентности. Неуверенные в себе боги не пережили эпохи средневековой схоластики. Впрочем, Нолан оставляет в своих произведениях ребусы как раз в духе тех времен. Например, мы уже говорили, что двигателем сюжета является копия рисунка Гойи «Расхититель гнезд». Но почему тогда позже Сатор показывает Кэт картину Рубенса со словами: «Ты беспокоилась, что она уничтожена? Будь уверена, инстинкт подсказал мне убрать ее из хранилища. Меня не подводит чутье насчет будущего. Так я построил жизнь, которую ты больше не ценишь». При чем тут Рубенс? Арепо копировал и его? И если чутье не подводит Андрея, то почему тогда он не предвидел, что жена попробует его утопить во время утренней парусной гонки? И почему Кэт признает две фальшивки подлинниками? Это дилетантизм «золотой девочки» или все-таки женское вероломство? Ее слова заставляют предполагать первое, но поведение на яхте вдвоем с мужем явно указывает на второе.

Пример загадки с другим персонажем: высказанная Прийей аналогия с манхэттенским проектом создает фантомное ощущение цикличности истории, но ведь весь сюжет противостоит такой картине мира. События связывает воедино не спираль, а прочная нерегулярная сеть – тенёта. Впрочем, как мы уже обсуждали, речи индианки не вызывают доверия.

Вопросов можно задать много, но нет сомнений, что у Нолана имеются ответы. Вероятно, смысл бытия существует, если у нашей реальности есть шанс оказаться такой, какой ее видит режиссер-дальтоник. Именно потому «Довод» обязательно должен был охватывать всю планету. На экране мелькают Амальфи, Равелло, Майори, Лондон, Осло, Рёдбюхавн, Мумбаи, Палм-Спрингс. Норвегию снимали в калифорнийском Викторвилле, Киев – в Таллине[9]. Все связано. Мир Нолана может производить впечатление туго затянутого клубка, но не беспорядочной путаницы.

Работа Кристофера представляет собой разновидность основного космогонического процесса – превращения хаоса в космос. В иудаистской религиозной традиции имеется представление о ламедвавниках – тридцати шести праведниках, благодаря которым человечество продолжает существовать. Разочаровавшийся в людях бог давно положил бы ему конец, если бы не эти разбросанные по Земле труженики. Никогда представление о ламедвавниках не вызывало столько споров и пересудов, не казалось таким насущным и не привлекало к себе столько внимания, как в Средние века. Нельзя исключать, что в наши дни Нолан – один из тридцати шести. Ведь именно он позволяет миллионам посмотреть на то, каким может быть смысл. А кому-то помогает увидеть, «что это хорошо». ◆

9. Это особенно занятно в свете того, что по сюжету плутоний, захваченный в Киеве, Сатор отправляет в Таллин.

Юлия Гулян

А НУ-КА, БЫТЬ!

«Внутри Лапенко»
Авторы сценария Антон Лапенко, Алексей Смирнов
Режиссер Алексей Смирнов
Оператор Владимир Лыков
Художник Антон Лапенко
В ролях: Антон Лапенко, Ирина Горбачева
MediumQuality
Россия
2019–2020 (2 сезона)

Исполнитель всех ролей и соавтор сценария Антон Лапенко признается, что первые его образы выросли из особой советской интонации, которую артист заметил у Кайдановского в «Сталкере» и у самого Тарковского. Примерив манеру говорить одновременно порывисто и меланхолично своему Инженеру (который в итоге так и остался по-сталкеровски лишенным имени), Лапенко стал записывать короткие видео для инстаграма – тогда же родились и рокер Роза Робот с группой «Багровый Фантомас», и главарь ОПГ «Железные рукава», и Журналист с дикцией молодого Парфенова, и никем не понятый художник Гвидон Вишневский, подсмотренный будто в давнем меме «искусствоведы оценят». С репоста Ирины Горбачевой к Лапенко пришли народная любовь и миллион подписчиков, и было решено выпустить сериал, собрав в одной ретровселенной всех героев. Режиссером и соавтором выступил Алексей Смирнов, рекламные интеграции покрыли скромный производственный бюджет – благо Лапенко привлек всех своих многочисленных братьев.

«Внутри Лапенко» выделяется на фоне других комедийных шоу и фильмов принципиально другим подходом к комическому. В отличие от кавээновской или стендапшколы (хотя Смирнов прошел и то, и другое), построенных на парадоксе, будь то классический анекдот, каламбур или комедия абсурда, Лапенко находит комическое в языке – и это чутко чувствуют его зрители, оставляющие в комментариях под каждой серией полюбившиеся фразы: «отдаю вам все свои должные», «на проблемку напали», «волосы стынут в жилах»… Это редкая чувствительность к языку: когда слишком смешно – значит неточно, а слегка косноязычно – в самый раз. Это речь неловких, пойманных врасплох (камерой) людей – так говорил в «Служебном романе» товарищ Новосельцев,

когда робел перед Людмилой Прокофьевной; так говорили шукшинские чудики и бравирующий, но не в совершенстве владеющий русским языком герой Фрунзика Мкртчяна в «Мимино»; на этой практически поэтической метонимии иногда строился (но не ограничивался ею) юмор Жванецкого.

Таковы, по сути, все лапенковские герои – одновременно скованные и показно-расслабленные, как скукоженный, но демонстрирующий оптимизм певец Всеволод Старозубов со шлягером «Лалахэй» или задиристый, но легко смущающийся главарь ОПГ, который говорит полузабытыми поговорками, насмотревшись, видимо, «Брата». Так и ждешь, что главарь выдаст что-нибудь из афоризмов Круглого вроде «Кто в Москве не бывал, красоты не видал». Впрочем, мир Лапенко хоть и размыт исторически между серединой 80-х и 90-ми, географически это пространство, лишенное если не координат, то уж привязки к столице точно.

– Алиса, вызови-ка мне такси! Адрес: Печальная область, Тоскливый район, город Грусть, проспект Разочарования, дом 13.

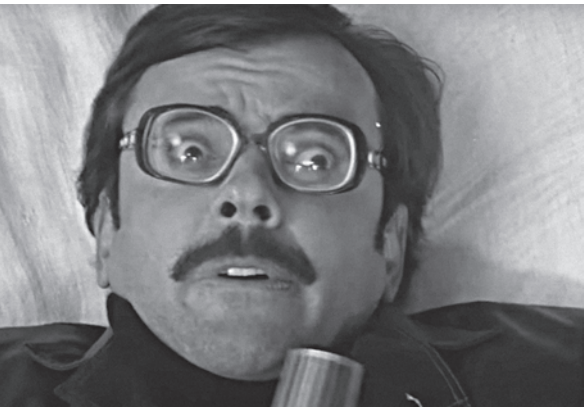
– Это слова из песни?

– Это слова из моей жизни, дурочка.

События разворачиваются просто в городе или даже городке («хотели назвать Катамарановском, но потом решили не называть никак»). Городок вообще место ключевое для постсоветского комедийного шоу, и одноименного (к слову, единственного, кроме «Внутри Лапенко», где усы не помешали артисту многочисленным перевоплощениям), и «Осторожно, модерн!». Даже страну у Лапенко всегда называют просто страной. За два сезона в ней дважды сменится президент, и оба раза выборы пройдут с разоблачениями – то коробку из-под ксерокса найдут, то ТВ-гипнотизера, который перестарается аж на сто тысяч процентов голосов.

Вроде бы приметы лихолетья, но, с другой стороны, меланхоличные монологи Инженера о тщетности выборов («у меня и мама, и папа голосовать не ходили, и бабушка, и прабабушка») и о радости производить ненужные вещи («зато они никому не приносят вреда!») как будто куда точнее описывают миллениалов, чуть ли не с рождения растерянных, а ныне тридцатилетних, навсегда зажатых в современности между бойкими зумерами и пробивными бумерами. Они и оказались не только создателями, но и основной аудиторией «Внутри Лапенко».

Те же зрители пишут в комментариях под каждой серией, что сериал вызывает ностальгию, хотя 1980-е годы они не застали. Считается, что для развития чувства ностальгии необходимо три фактора: понимание линейности времени, разочарование текущей ситуацией и артефакты ушедшей эпохи. С последним и работает Лапенко особенно тщательно, расставляя в серванте Инженера коллекцию олимпийских мишек и пуская по ТВ латиноамериканский сериал «Слезы сентября» или часы из новостной программы «Время» эпохи становления ОРТ. Чтобы отогнать скуку одиночества, Инженер или печатает портреты, сделанные на «Смену», или ставит в свой комбопроигрыватель кассету Леонтьева



«Внутри Лапенко», режиссер Алексей Смирнов

(назвав его, правда, Аллой Борисовной), или варит сгущенку для торта «Сгусток событий». Его квартира, как и весь сериал, – тщательно собранный Атлас Мнемозины, то есть и артефакт, и метод изучения позднесоветских и постсоветских архетипов: инженера и журналиста, бандита и мента, рокера-неформала и нечистого на руку медиамагната. Тогда становится ясно, почему в «Лапенко» столько развернутых цитат – без укорененных в ДНК «Бумера» и «Брата-2», «Бандитского Петербурга» и «Твин Пикс», «Иглы» и «Терминатора-2» картина была бы неполной.

Парфенов назвал Лапенко говорящим Чарли Чаплином русского ютуба. В его героях и правда много от Чаплина: неуклюжесть, неустроенность в жизни, сентиментальность, донкихотство и предельный романтизм присущи и Инженеру, и Журналисту-правдорубу и даже Розе Роботу, которая то и дело выручает из передряг своего барабанщика. Будто подыгрывая этому сравнению с Чаплином, Лапенко придумывает главарям ОПГ сопровождающих их всюду таперов, а некоторые сцены и вовсе решает на манер совсем раннего кино – чего только стоит немая автомобильная погоня «Железных рукавов» за Инженером с последующей рукопашной на крыше «Москвича» (параллельно тапер продолжает аккомпанировать на синтезаторе с крыши «Мерседеса», несущегося вровень). «Если б я встретил Гамлета, я бы сказал, а ну-ка, быть!» Чаплин тоже, наверное, так сказал бы.

При всем оптимизме герои Лапенко – грустные, в общем-то, люди, слишком преданные своей работе (Журналист и в постели не расстается с микрофоном), которая редко отвечает взаимностью. «По бумагам нас уже нет, а ты все еще химичишь», – говорит Инженеру его начальник. Потому, когда у Инженера отбирают его любимую работу (на месте НИИ надо построить рыночек), а следом и счастливый лотерейный билет, он ощетинивается, как Акакий Акакиевич, ставит пластинку «Наутилуса Помпилиуса» и готовит новогодний крабовый салат с таким же холодным остервенением, как Данила Багров готовился к решающей схватке (кадр в кадр). И она наступает неминуемо. Лапенко со Смирновым любовно воссоздают каноническую сцену стрельбы в клубе из «Брата-2» под «Би-2», доверяя Инженеру перебить всю банду «Железных рукавов».

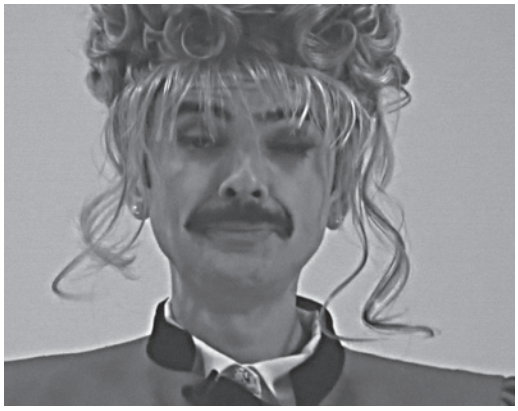
«Внутри Лапенко»

Он, может, и делает это не слишком изящно, зато произносит в финале что-то, выходящее далеко за пределы и 90-х, и нулевых: «Своим передай: кто журналиста тронет – завалю!»

И тут же каким-то чудом, милостью добродушного мента, под аккомпанемент ансамбля Виктора Игнатенко (эту же пластинку Ленинградского радио найдет у себя на балконе Роза Робот) возвращается Инженеру его счастливый лотерейный билет. В сериале вообще звучит много фанка (советского, разумеется), и тогда атмосфера безоблачного оптимизма наполняется, но не нарушается смутной тревогой, вызванной то ли подвижным битом и боевыми духовыми, то ли до смешного неустроенной жизнью всех героев.

Однако в начале второго сезона «Лапенко» будто теряет легкость. Бунт первопроходца и даже оммажи (ствол, спрятанный в коробке с розами из «Терминатора-2»; сцена из «Твин Пикс» с безумным отражением в зеркале агента Купера) кажутся слишком нарочитыми, необязательными, а все массовые сцены вроде обмывания «Москвича» в салоне игровых автоматов или перестрелки двух гендерно противоборствующих банд под «Город, которого нет» вдруг начинают выглядеть куцыми по сравнению с искрометными соло привычных лапенковских чудиков. И «Нежность» в аранжировке оркестра «Мелодия» на титрах лишь усугубляет опасения, что сериал и сам сейчас превратится в новое изобретение «Багрового Фантомаса» – слишком навороченную электрогитару с четырьмя грифами, кучей тумблеров и калькулятором, чтоб вычислять доли музыкального сознания и гонорары от рекламных интеграций. К счастью, эта тяжеловесность быстро обращается в необходимую для восьмисерийного второго сезона драматургическую сложность: единственная безусая (но тоже исполненная Лапенко) героиня Нателла Стрельникова, давняя жертва охоты Журналиста на путан, возглавит собственную ОПГ и баллотируется в президенты.

Первый сезон то и дело (второй уже намного дозированнее) прерывается глитчами – чуть ли не двадцать пятыми кадрами, пробивающимися сквозь полотно фильма. То Журналист, сложив на груди руки, с ужасом посмотрит в камеру будто в предчувствии беды, то ТВ-гипнотизер



«Внутри Лапенко»

с физиономией Кашпировского скрестит на себе руки, получив задание пролоббировать кандидата в президенты. Но постепенно за абсолютной, казалось бы, комедией положений с гэгами, пинками и смешными падениями (чаще всего ведущего передачи «Сдохни или умри») через маски героев начнут пробиваться их характеры, и даже в коварной улыбке Нателлы Стрельниковой все отчетливее будет видеться Джокер.

Так, в полную силу проявится во втором сезоне и полковник милиции Жилин – нечто среднее между образом Лапенко в «Чиках» и ментом из мема «Тут наши полномочия всё, закончились». С виду мягкотелый заложник системы, он не потеряет самообладания и в безвыходных ситуациях («предлагаю в рамках закона взять и избить их втихаря!»), и при безнравственных приказах. Когда новый президент советует ему разобраться с организованной преступностью, погубив заодно и мирных граждан, Жилин не хочет устраивать взрыв, ведь договорились только одного, а тут «целая толпа приятных, хороших людей».

Речь о приеме у новоизбранной Нателлы Стрельниковой, где впервые все лапенковские герои – от художника и рокеров до вечно пьяного тракториста и продажного руководителя Девятого канала – собрались за одним столом, чтобы слово в слово повторить знаменитый разговор Шевчука с Путиным на приеме у премьера в 2010-м, только теперь задающий неудобные вопросы вопреки звонкам помощников представляется не музыкантом, а журналистом Юрой. Оборачивается же прием «Красной свадьбой» из «Игры престолов»: пока члены «Багрового Фантомаса» и «Железных рукавов» сливаются в танце под новый шлягер Старозубова, звучащего ретро даже в этой обстановке (брюки клеш, внушительная платформа и бриолин – это все-таки 70-е), Нателла уносит ноги подальше от предполагаемого места теракта, ни секунды не сожалея о бывшем, но вновь влюбленном муже, а Жилин чуть не совершает непоправимое.

За срыв операции бывшая ОПГ, а с середины второго сезона и правящая партия «Железные каблуки» расстреляет безоружного Жилина у стен его собственного милицейского участка, повторяя покадрово знаменитое убийство из «Спрута» комиссара Каттани – главного (и уж

точно самого стильного) бойца с организованной преступностью в истории телевидения. Впрочем, стиль Жилин перенял, очевидно, не у него, а у героев «Убойной силы»: есть в его юном доверии судьбе, в манере поддевать под мундир мароновый свитер, наконец, в робости, с которой он принимал заслуженную похвалу, что-то от Хабенского – Плахова. Недаром, очнувшись после шаманских махинаций художника и знахаря Вишневского, Жилин первым делом засвистит в свисток – и заиграет «Прорвемся! (Опера́)».

«Внутри Лапенко» вообще задает новую планку музыкальной чрезмерности. Среди инструментальных каверов звучат «Туман» «Сектора Газа», «Опиум для никого» «Агаты Кристи» и «Никто не заметил потери бойца» «Гражданской обороны». И, пожалуй, только в финале сериала идущие друг за другом тема из «Игры престолов», «Перемены» Цоя и «Лирическая» Высоцкого могут показаться вполне уместными. В конце концов, после схватки – оммажа «Битве бастардов», где силы добра побеждают разве что благодаря богу из машины, трактористу Катамаранову, – хэппи энд с примирением двух ОПГ, дуэтом «Багрового Фантомаса» со Старозубовым и, наконец, воссоединением Инженера с его Особой (она впервые обернется к камере – и окажется Ириной Горбачевой) возможен разве что под «Это всё» ДДТ. Юра-музыкант и не на такие вызовы отвечал.

После первого покушения Нателла закручивает гайки по классике: переименовывает улицы, пускает агрессивный патруль в кожанках, выселяет простых граждан, а от бесполезных людей науки и искусства приказывает избавиться. Инженер вроде и не прочь помочь «Железным рукавам» и Жилину, но химическое оружие производить наотрез отказывается. Потом, увидев фашизоидные бесчинства на улице, он все-таки согласится, но сперва произнесет, возможно, сильнейшую пацифистскую речь в истории новейшего российского кино, а в ответ услышит лишь очередной набор вольно воспроизведенных цитат:

– Сильный тот, у кого сила есть, – такая тенденция. Той страны, в которой ты жил, не существует.

– Значит, мы с вами живем в разных странах.

Инженер на сто рублей, который и в советское время неизвестно как выживал с таким повышенным максимализмом и толстовским гуманизмом («Постоянные предательства и зло какое-то. Знаете, я весь день смотрел на небо, и, честно говоря, я принес больше пользы, чем все эти люди, вместе взятые, да… Знаете, я счастливый человек»), вдруг оказывается прав: страна, которую показывает Лапенко, едва ли куда-то исчезла, и то, что создателям не приходится для съемок «фактурить» под 80-е современные локации Зеленогорска, – красноречивое тому доказательство. Скорее она уплотнилась, как и свойственно Атласу Мнемозины, который вмещает в себя все эпохи, только чтобы полнее рассказать об одном-двух вечных персонажах. Максимум – о двадцати. ◆

Катерина Вахрамцева

МАЛЕНЬКИЙ БОЛЬШОЙ ВИРУС

Краткая история группы Little Big на фоне пандемии

Если порезать клип Hateful Love на куски по тридцать секунд и развесить на мониторах в галерее современного искусства, их купят за приличные деньги как хороший видеоарт в частную коллекцию.

Если герои клипа Hypnodancer переместятся из YouTube в кино, то явно в фильмы Тарантино.

Со Skibidi все еще проще: порезать клип на десятисекундные ролики – и они залетят во все топы и реки[1] TikTok, а тысячи людей будут снимать под эту музыку дурацкий вирусный танец.

«Евровидение» в этом году отменили, а общемировая зачарованность российской группой Little Big осталась. Группа определенно заняла бы первое место. Такого феноменального успеха клипа на официальном канале конкурса «Евровидение» не было никогда: ролик набрал больше 162 миллионов просмотров. И эта цифра растет каждый день.

Фокус в том, что Little Big создали универсальный язык, который проникает в любую медиасреду. Каждый зритель видит и слышит то, что хочет увидеть или услышать.

Пост- и мета-

В 2016 году вокалист и шоумен группы Илья Прусикин по прозвищу Ильич сказал в интервью «Афише Daily», что хочет создать «мировой вирус». В контексте 2020-го эта фраза вызывает слишком много ненужных ассоциаций, но, если отбросить уже давно несмешные шутки про пандемию, надо признать, что у Little Big все получилось: они изобрели новый формат вирусных видео, научились создавать чудовищно заразительные (или заразные?) тренды.

Они не подражательны, потому что подражают сразу всему. Если бы про приставки «пост-» и «мета-» не спела

1. Рек – популярный в TikTok хэштег, сокращение от слова «рекомендация».

Монеточка, присвоив их себе, то можно было бы сказать, что Little Big – это пост/метаязык поп-культуры. Автоматическая подстройка под любые форматы, попадание в сетку любого сознания.

Характерно, что Прусикин пришел на YouTube не как музыкант, а как контент-мейкер. Десять лет назад он делал «Шоу Гаффи Гафа», где в формате «Улицы Сезам» вместе с игрушечным щенком рассказывал «юным зрителям» (18+) про то, как отмазаться от армии, учил их считать на примере взяток и вообще знакомил с реальным миром так, как будто открывал его пятилеткам. Это было не столько смешно, сколько дико, а ретроспективно выглядит разминкой, поиском нового языка иронии, интуитивным прозрением, что у сегодняшнего зрителя сбиты все возрастные мишени: он одновременно взрослый, смеющийся над какашками, и ребенок, начинающий понимать, как на самом деле устроена жизнь.

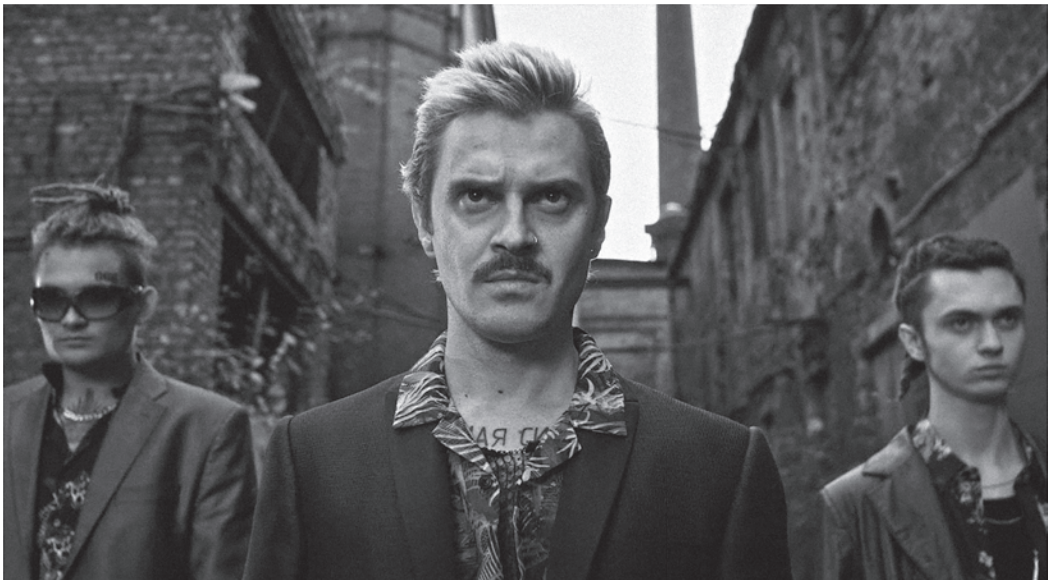
А потом появилось объединение «КликКлак», которое из андеграундного трэш-канала с «шутками за 300» (которые про тракториста, можете погуглить) превратилось в полноценный медиапродакшн. Шоу вроде «Зашкварных историй» (в котором Ильич упоительно рассказывает, как фельдшер «скорой помощи» засовывал ему палец в попу) и «Дай леща» (за несмешную шутку участник получает пощечину, зачастую с добавками в виде меда или перьев), конечно, остались, только качество съемки и подача заметно улучшились. А клипы ребята снимают теперь не только для Little Big, но и для других дружественных музыкантов. Среди них заметные на российской сцене исполнители: джипси-фолк-рок-группа The Hatters, рэперша Tatarka (угадайте, на каком языке она читает) и Lizer, жанровую принадлежность которого сложнее всего определить. Все они с завидной периодичностью появляются в клипах Little Big. Lizer, например, кладут в гроб в клипе Punks not Dead – своеобразная отсылка-пасхалка к его песне «Панк-рок-мальчик». Вообще, отсылки в их клипах – тема для отдельной статьи.

«А они что, русские?»

Под роликом программы «Вечерний Ургант» на YouTube, героем которой стал Ильич, есть с десяток англоязычных комментариев, которые сводятся к одному: «Эти ребята что, русские?!» Я провела эксперимент и показала нескольким знакомым клипы Little Big. Результат тот же – все удивляются и не опознают эстетику как отечественную. И это несмотря на отчаянное обыгрывание национальных клише.

С таким же удивлением некоторые зрители после просмотров видео, где Прусикин вместе с постоянным соавтором и режиссером Алиной Пязок разбирает, как снят тот или иной клип, пишут в комментариях: «Ого, какие они спокойные, вдумчивые и интеллигентные ребята!»

Дело не в качестве клипов (снимать технично у нас давно научились), скорее в легкости и невиданной здесь прежде свободе жонглирования поп-культурными образами: Ильич в этих роликах настолько



же питерский гопник, насколько и диско-дива 1980-х. Поэтому, наверное, и кажется, что «сами они не местные», тут явно что-то импортное, какой-то прямо Запад, – как говорили в тех же 80-х, «фирмА».

При этом первым выстрелившим клипом Little Big стал Everyday I'm Drinking – трэш-энциклопедия русской жизни. Там пьют водку из горла́, танцуют вприсядку, занимаются сексом с медведем и эротично облизывают пряник на фоне панельных домов. И хотя клип был выпущен 1 апреля 2013 года, каждый увидел то, что захотел. Кто-то обвинял музыкантов в русофобии, кто-то от души смеялся, а кто-то сказал: «Вау, это круто снято!» Die Antwoord, увидев в российских музыкантах единомышленников, попросту позвали их выступить на разогреве. Суперзвезд из ЮАР ничуть не смутило, что ни одной песни, кроме Everyday I'm Drinking, у Little Big к тому времени не было. Зато были драйв и стиль.

Сейчас клип Everyday I'm Drinking кажется не самым удачным у музыкантов – они успели показать, что могут лучше, качественнее, тоньше, ироничнее. С другой стороны, он очень показателен: язык тотальной иронии, веселого и жуткого абсурда по-прежнему воспринимается как самый адекватный для описания «русской жизни» в поп-музыкальном формате.

Для сравнения можно вспомнить другой пример игры с национальными мифами и штампами – скандальный клип Rammstein на песню Deutchland (2019). В нем не без увесистого кича, но с обескураживающей серьезностью показана история страны от битвы в Тевтобургском лесу между германцами и римскими легионерами до расцвета фашизма, Холокоста и террористических акций «Фракции Красной армии». Представим на секунду клип отечественной поп-группы первого ряда, который называется «Россия» и рассказывает историю от Киевской

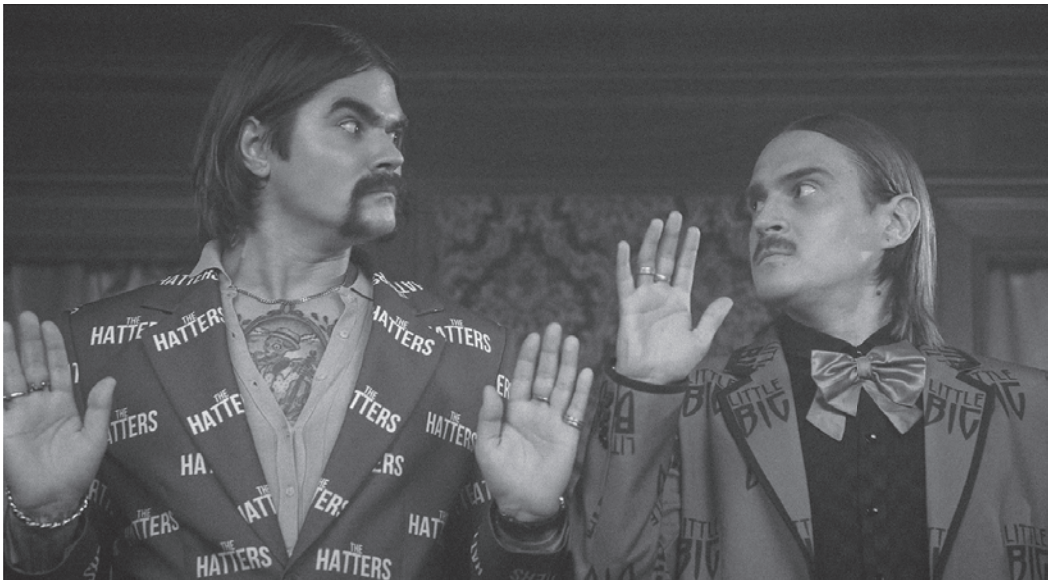
Руси до сталинских репрессий и взрывов в метро. Не получается? И ведь дело не в цензуре (точнее, не только в ней).

У Little Big даже были попытки «геополитической иронии» – например, клип Kind Inside Hard Outside (стилистически, кстати, вполне в духе Rammstien), в котором Владимир Путин дерется с Бараком Обамой, а телезрители всего мира наблюдают за ними в прямом эфире. Однако он вышел тяжеловесным, не очень остроумным и, судя по количеству просмотров (смешные для группы семь миллионов), провалился. Гораздо более успешным стал ролик Lolly Bomb о любви Ким Чен Ына к ядерной боеголовке (118 миллионов просмотров), а также видео, в котором этот клип смотрят и комментируют корейцы (из Южной Кореи, конечно).

Годзилла против акулы

В клипе Faradenza Ильич приезжает в пансионат «Заря», играет в карты и настольный теннис, отдыхает в спа, проводит занятия по аквааэробике и покоряет сердца отдыхающих по путевке дам пенсионного возраста. Все это в трусах Versace. Текст песни – набор слов вроде «конни-чихуауа» и «ра-та-та-та». Клип набрал 280 миллионов просмотров. Только в припеве слышно отчетливое «Танцуй, Фараденза!» А мы и танцуем, нам-то какая разница, о чем поют.

У главного вирусного хита группы Skibidi 471 миллион просмотров. В этом клипе лирический герой спешит на встречу к девушке, по пути танцуя дурацкий танец (который потом повторяли не только школьники, но и ведущие федеральных телеканалов). В припеве помимо повторяющегося «скибиди уа-па-па» квакают лягушки и гавкают собачки. На бис Little Big сделали еще одну версию клипа, в которой герой спешил уже на свидание к Годзилле, а девушка горько плакала.



Наконец, Skibidi выиграл премию фестиваля детского телевидения в Бельгии, обойдя в рейтинге песню Baby Shark (вы ее точно знаете, если у вас есть дети). Для понимания масштаба успеха наших соотечественников: количество просмотров на YouTube у этой маленькой акулы перевалило за семь миллиардов.

Размер и значение

Несмотря на самый настоящий успех Little Big среди детей, большая часть их клипов предваряется дисклеймером и возрастным ограничением.

Big Dick – клип о мировой поп-культуре, в которой все меряются размерами достоинств. Этот ролик доступен только для аудитории 18+, хотя сам по себе довольно безобидный. Провокативна тут не обнаженка, а визуальные образы: девушка трет пальцами поющие, перевернутые на 180 градусов губы, игрушечный паровозик заезжает под юбку, икеевские кружки отбрасывают под правильным углом тень, похожую на обнаженную грудь. Пожалуй, это самый порнографический ролик из всех, формально не подпадающих под это определение: тут даже недавний «WAP» Cardi B[2] покажется просто детской шалостью.

Обнаженка, напротив, есть в другом клипе Little Big – Hateful Love, по-эмтивишному глянцевом, стильном и крайне безумном. Участники группы пригласили инстаграм-блогерку Елену Шейдлину, которая не только снялась в клипе, но и придумала большую часть костюмов. При том что визуально Hateful Love может переплюнуть примерно любое видео поп-звезды с музыкальных каналов, снят он довольно бюджетно – в старом ДК с использованием циклорамы, которая и отвечала за спецэффекты. Девушки-кентавры; Мадонна, кормящая грудью

2. WAP (Wet-ass Pussy) – сингл хип-хоп-исполнительниц Cardi B и Megan Thee Stallion, выпущенный в августе 2020 года, взорвавший мировые хит-парады и, конечно, TikTok. Клип, снятый в стилистике sexploitation, стоил сотни тысяч долларов, в нем танцуют красивые полуголые женщины. А «киски» присутствуют не только в тексте: несколько тигров и ягуаров там тоже снялись. В соцсетях и серьезной прессе много спорили, что это было – порнография или триумф феминизма.

младенца; жаренные на гриле Барби; танк из воздушных шариков; скейтборд из говяжьей вырезки – ну красота же!

Хватаясь по привычке за знакомые определения, хочется привязать Little Big к кэмпу. Ведь все самые странные явления в массовой культуре, как правило, уместны именно на этой полке. К тому же о кэмпе совсем недавно вспоминали на знаменитом нью-йоркском Met Gala – став темой бала-2019, слово перестало быть паролем людей, все еще помнящих, кто такая Сьюзен Сонтаг, и вернулось в обиход модной тусовки.

Но в случае Little Big проверенные клише уже не работают и уж точно ничего не объясняют. Это явление выросло в совершенно новой медиасреде, где попросту невозможно быть фриком: любая вычурность, нелепость и дикость воспринимается сегодня как вариант нормы – если не в этом чате (субкультуре, соцсети), то в соседнем. Уникальность Little Big не в том, что они ни в какие ворота, а в том, что они везде свои. И неизвестно, где этот вирус подхватишь. Шел себе в офис, услышал песню и через секунду уже приплясываешь под Skibidi. Уа-па-па!

P.S.

6 ноября Little Big выпустили новую песню, посвященную 2020 году. Она называется *Suck My Dick 2020* и отлично подходит для замены новогоднего боя кремлевских курантов. Главное, чтобы шампанское, которое вы откроете под эту веселую музыку, было не торговой марки Novichok, как в клипе. ◆

Вадим Рутковский

ЛОЖНОЕ ДВИЖЕНИЕ

Венеция-2020: VR-программа на гастролях

Остров-форт Лазаретто, на котором с 2017 года жила и процветала секция Венецианского фестиваля Venice VR, не открыли даже в сентябре, во время короткой передышки между карантинами. Почти смешно: название остров получил в честь ордена святого Лазаря, ибо именно здесь его рыцари выхаживали прокаженных, а в 1348-м, в эпидемию чумы, венецианский дож основал на острове, подарившем миру слово «лазарет», карантин. Казалось бы, риск заражения у посетителя виар-музея ничтожен: большинство проектов рассчитано на индивидуальный просмотр, ну а санитарная обработка шлемов, очков и наушников после каждого использования была в порядке вещей и до глобального наступления заботы о безопасности. Но, видимо, на роду у Лазаретто написано быть закрытым. При этом программа работ виртуальной реальности не исчезла, не съежилась (сорок один проект – в конкурсе, девять – во внеконкурсном разделе Best of VR, четыре – в студенческом Biennale College), но переехала в онлайн-сферы.

Парадокс в том, что тем, кто выбрался на Лидо, увидеть виар было бы крайне затруднительно, даже маникируя кинопоказами: вряд ли кто-то потащил бы на Мостру все необходимое оборудование. Да и у многих ли киноманов есть шлемы и гарнитуры виртуальной реальности? Точнее, даже так: несколько разных шлемов и гарнитур – потому что технические характеристики VR-экспириенсов разительно отличаются. Я молчу о том, что фестивальная VR-платформа была совместима только с Windows; просто каменный век. Домá двух членов жюри – председателя Селин Трикар, чей VR-театр «Ключ» (The Key) победил в Венеции в 2019-м, и японского геймдизайнера Хидэо Кодзимы – точно оснащены по полной программе, эти люди в виртуальной реальности ориентируются лучше, чем в обычной. О третьем судье – британском режиссере

Асифе Кападиа – организаторы, надо полагать, позаботились. Простой кинокритик, интересующийся виар-проектами как частью визуальной культуры без маниакальности, рисковал остаться не солоно хлебавши, если бы не уникальная гастроль Venice VR. В дни фестиваля почти вся программа – за исключением трех перформативно-интерактивных опытов, требовавших предварительной брони сеансов, – была доступна в девяти городах мира. Среди них и Москва, куда компании Less Media Group и Expo Content привезли венецианский виар на дизайн-завод «Флакон». Большое утешение для человека, который не преодолел закрытые границы и впервые за десять лет провел сентябрь в России.

Что было потеряно?

Если что и пострадало от ковидных ограничений, так это те виар-проекты, которые предусматривали строительство оффлайн-декораций и контакт зрителей с живыми артистами. Впервые каталог Венеции делил виар-участников не по принципу линейности повествования и возможности интерактивного участия, а по сугубо техническому критерию, на 3DoF и 6DoF (DoF – Degrees of Freedom, степени свободы в перемещении по виртуальным пространствам). Да, еще один момент: когда виар располагался на Лазаретто, каждый проект курировал его автор; что-то непонятно – есть у кого спросить. В гастрольной ситуации такой возможности не было, ребята с «Флакона» сами тестировали каждую работу. Накладка вышла только с двумя итальянскими, показанными в Biennale College, – «Вайонтом» и «Сомнением. Эпизодом 1». Вайонт – это река, в долине которой скоро случится авария на плотине (реальная катастрофа 1963 года).

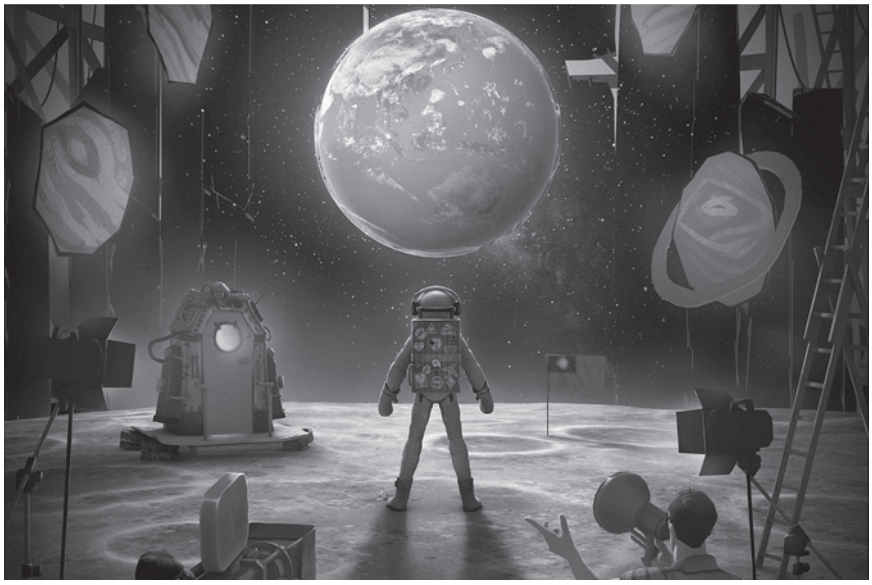
Героиня одноименного интерактивного фильма, в оболочке которой оказывается зритель, проводит день тревог и сомнений в своем постылом деревенском доме; много говорит сама с собой, а когда возвращается муж, долго говорит с ним, убеждая поскорее уехать. Муж не соглашается, хотя, кто знает, возможность убедить его и выбраться из четырех стен, вероятно, была, только мы ей не воспользовались. Сначала не получилось впустить в дом соседку – ручка двери не поддалась; не только мне – никто из флаконовцев не справился; потом затупил муж; когда я понял, что мое заточение у берегов Вайонта затягивается дольше предполагаемых режиссером Йоландой Ди Бонавентурой двадцати пяти минут, я из игры вышел. Показывают в финале «волну смерти» или нет, так и не узнал, но сожалений нет: проблемы у этого тормозного опуса не только с виртуальной «механикой», но и с остроумием и драматургией. В «Сомнении…» же, обещающем тур по «сознанию и студии Леонардо да Винчи», не получилось продвинуться дальше первого уровня, на котором пользователю нужно зажечь свечу. «Никто не смог», – успокоили меня на «Флаконе»; если Маттео Лонарди доснимет следующие эпизоды, их отберут в Venice VR будущего и покажут в курортных условиях на Лазаретто, будет шанс разобраться в присутствии режиссера. Мечтать не вредно.

«Баба Яга», режиссер Эрик Дарнелл

Игры, не требующие разума

В 2017-м виртуальная реальность казалась гигантским шагом по направлению к революционному мультимедийному искусству. К 2020-му иллюзии подрассеялись: кажется, что все планеты виар-вселенной уже открыты и заселены; никто не хотел удивлять. Часть проектов – традиционное игровое кино в трехмерном изображении. Иногда не просто традиционное, но уже использованное. Бельгиец Марк-Анри Вайнберг превратил в виртуальную «Киншасу сейчас» свой «нормальный» фильм 2012 года «Дети Киншасы», с которым уже вдоволь накатался по фестивалям. Новая версия старого материала время от времени дает возможность выбора – свернуть герою направо или налево, убежать от мачехи, обвинившей мальчишку в колдовстве, или подвергнуться экзорцизму, затусить с уличными воришками или остаться одному. В зависимости от вашего решения меняется течение сюжета. Ничего новаторского, хотя, конечно, отчего же не послоняться по диким и ослепительным трущобам Киншасы, находясь на безопасном от нее расстоянии.

На самой большой планете виара обитают трехмерные компьютерные игры, мимо которых даже эстетствующая Венеция пройти не может: это самая прибыльная часть индустрии виртуальных развлечений. Чуть ли не самым ожидаемым конкурсантом этого года была анимационная сюжетная видеоигра Джона Фавро «Гномы и гоблины». Понятно, Фавро – свой человек в кино (и на ТВ – все смотрят и любят «Мандалорца»), актер, продюсер, режиссер обаятельных фильмов, сделавший мультгероев «Книги джунглей» и «Короля Льва» гиперреалистичными; ему самое место на Венецианском фестивале. Другой известный кинематографист из фестивального пула – датчанин Кристоффер Боэ – представил в Venice VR невнятный «Вкус голода», ко-



«Великий заговор: Высадка на Луну», режиссеры Джон Хсу и Марко Лококо

торый прикидывается интерактивом, но на деле оказывается серией сюрреалистических городских ландшафтов, в которых теряется пара, переживающая кризис отношений). Для детей, растущих с гаджетами в руках, поход в волшебную страну «Гномов и гоблинов» может стать чем-то вроде «Волшебника Изумрудного города». Правда, без всякой жути – Бастинд, Гингем и саблезубых тигров; приключения новому поколению предлагаются травоядные, никаких психотравм.

«Вниз по кроличьей норе» шведа Райана Беднара – очередная вариация на темы Льюиса Кэрролла. По мне, так чертовски утомительная: чтобы двигаться вперед, нужно все время следовать инструкциям, используя разнообразный сказочный реквизит; движение долгое, до дна придется добираться часами, и по сути ложное – никаких новых чудес в этой стране нет. На стыке видеоигры и фантастического бимуви находится не добравшийся до «Флакона» перформативный проект «Метамуви представляет: Спасение Чужого» американца Джейсона Мура. В отличие от «Норы», в которой можно увязнуть навсегда, заблудиться в отсеках космического корабля и секретной лаборатории, где ставят опыты над пришельцами, не получится: сопровождающие тебя активисты из организации за равные права людей и алиенов всегда помогут советом или действием. Время сеанса ограничено. Это не слишком затейливый проект, но за ним любопытная и многообещающая перспектива: ты будто встраиваешься в фильм, сценарий которого более или менее предопределен, но съемка идет здесь и сейчас, в диалог с тобой вступает не машина, а живой актер, пусть и представленный виртуальным аватаром. Когда пандемию объявят бесконечной, Голливуд сможет выбрать этот путь – и тогда у простых смертных появится шанс сыграть не в компании с неизвестными маленькими солдатами виара, а, например, с самим Томом Крузом.

«Виртуальная комедия», режиссер Жиль Жобен

Мультлото

Не счесть виар-мультфильмов, как линейных, так и интерактивных. В сеть венецианских отборщиков попадают контрастные. Вот славная, для детворы, «Баба Яга» Эрика Дарнелла, деликатно использующая игровые возможности. Вы в этой анимационной сказке – Саша, брат главной героини Магды, которому надо найти таинственную повелительницу леса и раздобыть целебное средство. Ничего сверхъестественного делать не придется, можно расслабиться; красота вокруг неописуемая, и благородный экологический мотив – увидеть в Яге не старуху-людоедку, но представительницу матери-природы – присутствует. Рядом «Замены» Джонатана Хагарда, копродукция Индонезии и Японии. Здесь вы свидетель того, как за двенадцать минут проносятся сорок лет вымышленного квартала Джакарты; по ритму и горько-сладкому упоению бегом времени напоминает фильмы Хоу Сяосяня; дополнение – актуальный политический штрих, пугающая исламизация города. «Аякс Всемогущий» Итана Шафтела – и нашим, и вашим, то есть способен доставить радость зрителям любого возраста. Милый джинн здесь бесконечно порочен, нюхает мертвые души, как кокс, но на всякого демонического умника найдется свой продвинутый ребенок. Маленькая девочка побеждает чудовище, используя адвокатские уловки: в Америке же закон превыше всего. Финский «Человек под мостом» Ханны Вястинсало – классический «мультфильм для взрослых», не в смысле порно, а в смысле графической анимации, как в телепрограммах советского Центрального телевидения. И герой не то чтобы стопроцентный образец для подражания: алкоголик и бродяга Йохан К. Харью. Впрочем, финны к таким благоволят, и писатель Харью на родине классик, а трехмерный мультипликационный оммаж ему – еще и пьяная песня во славу национального характера.

«Гномы и гоблины», режиссер Джон Фавро

Много, в общем, мультфильмов, но мы и без виара знаем, как богат и разнообразен мир анимации. Мой фаворит – «Великий заговор: Высадка на Луну» Джона Хсу и Марко Лококо, предлагающий вам стать актером, снимающимся в фейковой хронике. Это очень смешная политическая сатира: имитацией прилунения маленький, но гордый Тайвань хочет заявить о своем величии. Как водится, поддельная новость должна отвлечь внимание от реальных проблем, жертвой которых станете вы: в финале, после съемок в музыкальном клипе, за которые получите гонорар в жалкий доллар, продюсеры выставят вам счет на десятки тысяч. Хорошо, что виртуальных.

Комедия и док

Самая близкая к проблемам землян виар-планета – планета документалистики. Доквиара едва ли меньше, чем анимации, но и с открытиями в этом разнообразии не густо. «Однажды на море» израильского режиссера Ади Лави хотя бы позволяет немного «попрыгать» по воронкам умирающего Мертвого моря. А скажем, «Ом деви: Революция героинь» итальянца Клаудио Касале легко представить и на экране старого черно-белого телика: фильм складывается из трех традиционных портретов представительниц современного индийского общества. Никаких специфических виртуальных аттракционов нет и в китайской хронике локдауна «Еще минуту», но тут в апокалиптическое шоу превращается безлюдная площадь Тяньаньмэнь, запечатленная в формате 360 градусов. Хоть что-то. Лучший из документальных виаров – «Мы здесь живем» независимого американского режиссера Роуз Троше – объединил и то и сё: анимацию, интерактив, социально острый и гуманистический посыл. Героиня фильма Рокки – лос-анджелесская бездомная, чью ветхую палатку уничтожают полицейские. Но за несколько минут до

«Убийство суперзвезды», режиссер Фан Фан

начала зачистки в жилище Рокки попадаем мы; прикасаясь к предметам – фото, открыткам, радио, пузырьку с лекарством, – перемещаемся в прошлое Рокки, становимся свидетелями ее жизни; каждая история решена в своей стилистике – и это радует, несмотря на всю безысходность реального существования героини.

За VR как самостоятельное искусство неплохо ответила «Тишина» датчанки Вибеке Брильд, минималистская миниатюра, в которой будто бы ничего и не происходит, так, метет проливом поземка, лают собаки, ветер гоняет тучи над северным побережьем. А ты тем временем опускаешься в подводную страну из скандинавских преданий. «Агенты» канадца Пьетро Гальяно – сочетание милоты и кибер-арта, в котором наши виртуальные прикосновения к крохотным инопланетным созданиям меняют алгоритм их жизни. Увидеть «Виртуальную комедию» швейцарского хореографа Жиля Жобена позволял специальный интернет-ресурс. Под комедией следует понимать реальный женевский театр La Comédie – его тщательно воссозданные в виармире интерьеры населили и люди, и забавные неведомые зверушки. Блуждать по фойе, залу и служебным помещениям, натыкаясь на этих театралов, можно было круглосуточно, но в дни фестиваля танцовщики Жиля Жобена устраивали в определенные часы перформанс, транслировавшийся в онлайн-пространство; вместо людей на виртуальную сцену, само собой, поднимались аватары – по Жобену, так выглядит театр карантинного будущего.

За кем победа

Главный приз за лучшую «иммерсивную работу» получил действительно заметный опыт работающего в Дании израильского дуэта Мишель и Ури Крано «Палач дома». Отправная точка – стихотворение

американского поэта Карла Сэндберга: «О чем думает палач, / Когда идет домой с работы вечером? / Когда он садится с женой / И детьми выпить чашку кофе / И поесть яиц с ветчиной, спросят ли они / Его, как прошел рабочий день / И все ли хорошо / Или о некоторых темах / У них не принято говорить / И они говорят о погоде, бейсболе, / Газетных комиксах и фильмах? / Смотрят ли они на его руки, когда он пьет кофе / Или ест ветчину и яйца? Если дети говорят: / “Папа, давай поиграем в лошадку, / Вот веревка”, – ответит ли он, как бы шутя: / “Насмотрелся я сегодня на веревку”? / Или его лицо светится счастьем / И он говорит: “Все хорошо / И мы живем в прекрасном мире”. / И если белоокая луна смотрит / Из-за окна туда, где спит девочка / И лучи лунного света падают / На ее волосы и уши – палач – / Как он это переносит? / Должно быть, это легко для него. / Все легко для палача, / Я полагаю».

Супруги Крано не «экранизируют» стихи, они домысливают за Сэндбергом пять практически бессюжетных ситуаций в комнатах, похожих на декорации для маленького игрушечного театра. От пользователя требуется несколько нехитрых действий, но апеллируют Крано не к желанию играть, а к настроению, и их «однопользовательский опыт» – это опыт меланхолии, одиночества, томительного, но и притягательного переживания конечности жизни.

Приз за лучший «иммерсивный пользовательский опыт» получила работа «В поисках Пандоры Икс» американки Кийры Бенцинг; о ее прошлогоднем эксперименте Loveseat я на страницах «ИК» писал как о курьезе. «Пандора» как раз из тех исключений, что на «Флаконе» увидеть было нельзя, потому что это, по определению режиссера, «виртуальный спектакль», в котором каждого героя в реальном времени изображают живые люди. Только плечами могу пожать по поводу такого решения жюри. На пользователя возлагается более чем благородная миссия – помочь последним богам Олимпа, Зевсу и Гере, вернуть ящик Пандоры и избежать гибели; только Зевс – какой-то неповоротливый желтый симбиоз Железного дровосека и C3P0, из половых признаков – объемный пуп; бирюзовую роботообразную Геру отличают более широкие бедра и встроенный в голову треугольник (еще с двумя треугольниками внутри); сгинули бы – и ладно, потеря небольшая. И чего цепляться за такой Олимп с его низенькими горками под низким звездным небом и прочей простенькой графикой, от серости которой не избавиться фиолетовым костерком и зеленоватым газоном. Ну а играют американские актеры, как в мифологической русской провинции – произнося текст громко, четко и с выражением; что ж, старания окупились.

Приз за лучшую «иммерсивную историю» у китайского «Убийства суперзвезды» Фан Фана, из тех квазиигр, погружаться в которые лучше дома, без спешки: прыгая с главки на главку, сравнивая свидетельские показания и изучая улики, вы вовлекаетесь в расследование заявленного в названии преступления. Дело Агаты Кристи живет и побеждает. ◆

Даниил Огилец

ПОДЧИНЯЯ ПОСТОРОННЕГО

«Одни из нас»
(«Последние из нас»)
The Last of Us
Видеоигра
Режиссеры Нил Дракманн, Брюс Стрейли
Геймдизайнер Джейкоб Минкофф
Композитор Густаво Сантаолалья
Разработчик Naughty Dog
Издатель Sony Computer Entertainment
Платформа PlayStation 3, PlayStation 4
Версии 2013, 2014, 2020

Naughty Dog — одна из важнейших игровых мейнстримных студий мира, формулирующая новые жанры и устанавливающая стандарты качества, на которые ориентируется вся индустрия. Сиквел «Одни из нас» («Последние из нас»; The Last of Us), одной из самых популярных (по меньшей мере 20 миллионов продаж) и высоко оцененных (95/100 на Metacritic) интерактивных драм, предсказуемо стал важнейшим игровым событием 2020-го. Чтобы понять причины такого успеха, имеет смысл погрузиться в эволюцию метода Naughty Dog.

С середины 1990-х Naughty Dog работает на Sony, создавая для сверхпопулярных приставок PlayStation эксклюзивы – высокобюджетные игры-флагманы, продающие японскую консоль. Изучать портфолио команды очень интересно – оно красочно иллюстрирует, как за последние двадцать – двадцать пять лет менялись предпочтения массового игрока.

Разработчики стали знамениты во второй половине 1990-х, выпустив для первой версии PlayStation (PS) игру Crash Bandicoot – трилогию незатейливых семейных аркад про сумчатого бурундука в кедах. В начале нулевых – уже для PS2 – они представили трилогию игр Jak and Daxter, фантастическую сагу с прицелом на подростковую аудиторию, в которой несмело, но уже начали говорить на серьезные темы вроде войны и патриотизма. На границе десятилетий – для PS3 – запустили франшизу приключенческих игр Uncharted, вдохновленную классическим Голливудом: с настоящим злом, жестокостью, роковыми женщинами и мощными сюжетными твистами. Заметить закономерность несложно: среднестатистический геймер взрослеет, требует более сложного нарратива и более глубоких переживаний – рефлексия вытесняет рефлексы, experience вытесняет fun.

Вышедшая в 2013-м игра «Одни из нас» стала финальным тестом на зрелость для индустрии: высокобюджетная, массовая, но при этом честная и безжалостная, серьезно говорящая о деградации личности и общества в условиях всемирной катастрофы; игра, созданная для взрослых людей – граждан, налогоплательщиков, избирателей, родителей, жен и мужей. TLoU стала венцом не только нарративных, но и гейм-дизайнерских достижений студии – для разговора со взрослой аудиторией авторам пришлось довести до совершенства творческий метод и язык, которые они формулировали десятилетиями, смешивая выразительные средства кинематографа и видеоигры.

В поисках интерактивности

К моменту выхода игры в индустрии уже существовала целая ниша так называемого интерактивного кино – по сути, анимационных фильмов, к которым авторы прикручивали (не всегда изящно) простые элементы интерактивности: примитивные мини-игры (типа «быстро нажимай на указанные кнопки или умрешь»), меню выбора реплик героя и дальнейшего развития истории на сюжетных развилках. Как минимум половину хронометража подобных проектов занимали неинтерактивные сцены – как таковой игры (геймплея) оставалось мало, что часто вызывало раздражение опытных игроков.

Специалисты компании Naughty Dog, работая над «Одними из нас», не изобретали «кино 2.0», а создавали равноправный симбиоз обоих выразительных языков – кинематографа и видеоигры. С одной стороны, не ограничивая свободу игрока и оставляя ему возможность играть в самом традиционном смысле (управлять героем и камерой, взаимодействовать с окружением, участвовать в экшн-сценах), а с другой – поддерживая киноголливудский стандарт качества и плотности повествования. Грубо говоря, в Naughty Dog задумали полноценную игру, которая с позиции неиграющего смотрелась бы как такой же полноценный фильм-блокбастер.

Главная сложность подобного подхода заключалась в том, что, несмотря на возможное визуальное сходство, кино и видеоигра – концептуально очень разные форматы, работающие по непохожим правилам. Кино – это законченная композиция, в которой не может быть никаких переменных; видеоигра же, напротив, строится вокруг переменной – игрока с его независимой свободой воли и возможностью влиять на форму произведения.

Власть над героем или даже над несколькими получает человек извне, осознающий (в отличие от окружающих его персонажей) виртуальную природу происходящего вокруг. Это знание дает ему смелость вести себя нелогично, непоследовательно, порой даже неадекватно. Игрок ради фана может выстрелить в лицо союзнику, сигануть вниз с обрыва или ринуться на толпу зомби с голыми руками – ему подобная дерзость грозит максимум рестартом (в отличие опять же от персонажа, которого он отыгрывает). В таких условиях внутренняя логика

(а вместе с ней и органичность, выразительность и прочее) произведения оказывается под угрозой.

Казалось, что решить эту дилемму можно лишь двумя способами: либо изолировать игрока от постановки, технически ограничив его непосредственное участие (так делали авторы интерактивного кино), либо написать и запрограммировать сценарий для каждой возможной импровизации игрока. Последний вариант технически вряд ли осуществим даже сейчас, не говоря о 2013-м. Но в Naughty Dog нашли третье решение. Они выбрали подход «мягкого подчинения», создав для игрока такие условия, в которых он добровольно поддался бы логике виртуального мира и ходу сценария, превратился из «постороннего» в исполнителя роли – в актера-соавтора, следующего предложенным правилам. Вот как разработчики этого добивались.

Одушевляя декорации

TLoU – игра линейная. У вас не было возможности свободно путешествовать по просторному миру, как в GTA или Skyrim, – игра незаметно, но все-таки вела от одной сюжетной точки к другой. Но это была сознательная жертва масштабом ради глубины: по пути из точки А в точку Б вы всегда могли свернуть в сторону и заглянуть, например, в заброшенный дом на отшибе, который оказывался не пустой коробкой, а органичной и правдоподобной частью игрового мира.

Можно было зайти на кухню и увидеть опустошенные мародерами полки; заглянуть в детскую и по постерам представить себе ее бывшего жильца; подняться в родительскую и прочесть выцветшую записку, оставленную кем-то из домашних. Мир TLoU II выдерживал любую проверку на аутентичность – здесь каждый квадратный метр был полон смысла, а каждый предмет играл свою роль в сложной многослойной постановке.

Таким образом любая импровизация игрока в рамках сюжетной логики приобретала нарративный и художественный вес – авторы поощряли каждый шаг в сторону, награждая игрока новыми деталями о виртуальном мире и еще глубже погружая его в роль.

Повышая ставки

Игра начиналась с пролога, в котором мы управляли двенадцатилетней Сарой, милой и улыбчивой дочерью Джоэла, главного героя игры. На двадцатой минуте игры Сару застрелили у нас глазах – она кричала, бледнела, а потом замерла на руках рыдающего отца. Сцена служила предупреждением: сценаристы не намерены потакать нашим желаниям. В этом мире нет бессмертных, и даже симпатичный протагонист вполне может не дотянуть до конца. Хэппи энд не был гарантирован, а потому игроку приходилось всерьез воспринимать каждую опасность, понимая, что за ней стоит реальный (пусть и написанный заранее) риск.

В этом жесте отказа от служения потребителю можно увидеть параллель с другим маргинализированным до недавнего времени видом

«Одни из нас» («Последние из нас»), автор Нил Дракманн, режиссеры Брюс Стрейли, Нил Дракманн

искусства – сериалом. Многосерийные фильмы тогда же, в начале 2010-х, начали активно отстаивать свою «серьезность» и «взрослость» похожим методом – нагло попирая ожидания зрителя, привыкшего к комфорту и предсказуемости. Вспомнить хотя бы «Ходячих мертвецов» или «Игру престолов», где любимчиков публики пускали в расход без лишней церемонности.

Сериалы и видеоигры родились в разное время, но достигли «совершеннолетия» почти одновременно.

Уродуя жестокость

Насилие шло рядом с видеоиграми с момента их рождения, но в нем почти всегда чувствовались какая-то инфантильная претензия и экстравагантность – кровь и кишки часто выступали одним из способов потешить и раззадорить геймера, чернухой ради чернухи. Doom и Mortal Combat – лишь самые очевидные примеры.

Значительную часть «Одних из нас» занимали перестрелки и рукопашные схватки, но игроку приходилось сражаться на стороне уязвимого человека из плоти и крови, а не бессмертного action hero. Драки были лишены хореографической изящности, Джоэл и его подопечная Элли убивали противников некрасиво и неуклюже, кое-как – коленом в кадык, кирпичом по виску, заточкой куда-то в область сонной артерии. Лишь бы поскорее, лишь бы наверняка.

Когда же смерть настигала самого героя, игра не спешила показывать черный экран с надписью Game over и кнопкой рестарта. За неудачу нас наказывали, заставляя в подробностях наблюдать за последними секундами жизни протагониста – видеть ужас на его лице, которое через секунду превращалось в бесформенное кровавое месиво, – и лишь затем предлагали попробовать снова.

«Одни из нас» («Последние из нас»)

Маскируя механизм

В основе каждой моножанровой игры лежит один основной механизм («механика»), вокруг которого строятся все игровые ситуации. В шутерах – механизм стрельбы, в гоночных симуляторах – механизм вождения. Подобные игры по сути своей лишь набор вариаций одной и той же задачи – застрелить всех или обогнать всех. В таком формате сложно выстроить органичный нарратив: трехактная структура разбивается о цикличность игры и однообразие ситуаций.

Однако в «Одних из нас» не нарратив строился вокруг механизмов, а механизмы, заимствованные у разных жанров, выступали материалом для построения нарратива. Авторы отказались от четких жанровых формул и помещали на пути героя/игрока те способы коммуникации с виртуальным миром, которые были уместны в конкретной ситуации и работали на логику сценария: где-то нужно было стрелять, как в шутерах, где-то – прятаться от противников, как в стелс-экшнах, где-то – изучать окружение и читать записки, как в квестах; в одном из эпизодов приходилось даже седлать лошадь. Чередуя разные ситуации на протяжении всей игры, авторы Naughty Dog смогли избежать репетитивности в повествовании и придать истории органичность кинематографа.

Размывая слои

«Навигация внутри любого виртуального пространства всегда зависит от слоев интерфейсов. Один из этих слоев создает устройство ввода – будь то велосипед, мышь или джойстик; другим слоем является экран, а виртуальная структура представления информации [...] – добавляет еще один слой. Интерфейсы делают произведение интерактивным и сами по себе являются уровнем контента, который

«Одни из нас» («Последние из нас»)

заслуживает отдельного исследования» (Кристиана Пол. «Цифровое искусство»).

Видеоигра, в отличие от кино, – интерактивная среда, а не законченная композиция. Для навигации в этой среде и взаимодействия с ней нужен интерфейс – помимо контроллера или клавиатуры с мышью разнообразные контекстные меню к виртуальному игровому миру. Если нужно приготовить взрывчатку – открываем меню инвентаря; поговорить с персонажем – меню диалога; починить оружие – меню крафтинга. Само собой, этот утилитарный слой, который не встретишь в фильмах, мешает игре выглядеть как кино.

В Naughty Dog и тут нашли органичное решение: они объединили два слоя – виртуальное игровое пространство и контекстные меню – воедино. Как это работало? Допустим, во время перестрелки вам нужно перевязать рану. Вы нажимаете на кнопку, отвечающую за меню инвентаря, но игра не останавливается – герой становится на колени и натурально лезет в рюкзак за бинтом. Геймплей не прерывается – латая рану, нужно следить за ситуацией вокруг и быть готовым вовремя выхватить пистолет. Так графические интерфейсы, которые обычно играют роль контекста к виртуальности, влились в игровое пространство и стали его частью.

Подобным образом были реализованы практически все меню в игре: диалоги, по большей части, велись на ходу – опять же без прерывания основного геймплея; починка и создание оружия – на встречающихся по ходу сюжета верстаках, с честной демонстрацией процесса; прокачка – прямо во время сражений при помощи специальных таблеток из все того же рюкзака.

«Шедевр сторителлинга и современного геймдизайна»; «...мощная, эмоционально истощающая и совершенно точно одна из лучших игр

«Одни из нас» («Последние из нас»)

поколения»; «Один из самых удивительных опытов, которые я переживал с геймпадом в руках» – всего лишь несколько цитат из отзывов по поводу The Last of Us.

В истории видеоигр «Одни из нас» заняли место, аналогичное тому, которое «Броненосец “Потемкин”» занимает в кинематографе, – место произведения, доказавшего художественную силу и самодостаточность нового выразительного языка. «Кино – это не театр на пленке!» – сообщал зрителям Эйзенштейн; «Игра – это не кино с геймпадом!» – сообщали Naughty Dog почти сто лет спустя.

Конечно, геймдизайнеры и сценаристы во многом подражали «старшему» жанру, заимствуя выразительные средства кинематографа – монтаж, актерскую игру, постановку сцен, – но предлагали много чего сверху: дотошную детализацию пространства, интерактивность и свободу действий, пусть и регламентированную. Как результат – новый уровень эмпатии и погружения, недоступный никакому другому медиуму. Тест на зрелость был успешно сдан, но, как оказалось позже, авторы на этом не планировали останавливаться.

Бессознательный политический акт

В дополнительном эпизоде к «Одним из нас», вышедшем спустя год после релиза, произошел один из важнейших камингаутов индустрии: его центральной темой стали гомосексуальные отношения главной героини игры, а кульминационной сценой – ее поцелуй с подругой. Однополая любовь встречалась в играх и раньше, но никогда прежде о ней не говорили так интимно и серьезно.

Дополнение распространялось бесплатно. Игроки с удовольствием его прошли и незаметно для себя стали соавторами (пока что) скромной политической акции Нила Дракманна, режиссера и сценариста

оригинала; акции, подкрепленной публичной условно-левой риторикой автора и растиражированной на весь мир миллионами копий. Подчинив постороннего, Дракманн заставил его не просто наблюдать за политическим актом – он заставил его самого стать политическим актором. Тот ничего не заметил или был не против. Пока что.

В 2020 году никакую другую игру не ждали так, как полноформатный сиквел TLoU. Короткие тизеры набирали миллионы просмотров, за ними следовали тысячи эмоциональных видеореакций, на которых фанаты буквально плакали от счастья, вновь увидев любимых героев годы спустя. Поклонники с большим нетерпением ждали благополучного воссоединения с протагонистами, но у Нила Дракманна были другие планы.

За считаные недели до июньского релиза (уже на PS4) в сеть утекли отрывки игры, содержащие критические спойлеры. Фанаты узнали, что среди центральных героев The Last of Us: Part II – лесбийская пара, маскулинная женщина атлетичного телосложения и транссексуальный персонаж. Кроме того, слив содержал сцену брутального убийства Джоэла, протагониста первой части. О еще одном неприятном сюрпризе стало известно позже: убийца Джоэла – один из персонажей, за которых нам предстояло играть.

Вчерашние поклонники взбунтовались против Дракманна и призывали бойкотировать его произведение (что не помешало TLoU II стать самым успешным эксклюзивом в истории Sony). Одних возмущала так называемая повестка, других – беспрецедентная жестокость сценария по отношению к героям. Как результат – петиции против Дракманна, обрушенный рейтинг на Metacritic и угрозы убийством актрисе Лоре Бейли, чья героиня была ответственна за смерть Джоэла. Что примечательно, некоторые из негодующих фанатов, подразумевая героиню, писали актрисе, всерьез обвиняя ее в содеянном, – очередное доказательство выразительной силы игр Naughty Dog.

В этом и заключается опасность метода «подчинение постороннего». Да, посторонний готов подчиняться, но подчиняться произведению, а не художнику. Формат видеоигры в принципе не предусматривает роли единоличного автора – это всегда соавторство художника и потребителя. Если один из соавторов позволяет себе излишнюю свободу, то второй начинает бунтовать. ◆

Олег Березин

РЕАЛЬНОСТЬ ОСТРОВА

Размышления о 2020-м: должны ли кинотеатры умереть?

Оглядываясь на уходящий 2020 год, меньше всего хочется размышлять над цифрами кассовых сборов кинотеатров, сравнивать их с прошлыми годами и пугать читателя катастрофическими процентами падения рынка российских кинотеатров. Уже понятно, что по итогам года для коммерческих массовых кинотеатров все будет очень печально – в лучшем случае мы получим треть от итогов 2019 года, да и то благодаря очередному феноменальному старту кинопроката в январе – феврале. Фильм «Холоп» режиссера Клима Шипенко не только задал новый тренд блокбастеров на рынке кинотеатров, но и стал самым кассовым фильмом за всю историю современного кинотеатрального проката. Казалось, найден рецепт – немного раздвинуть конкурентов на рынке типичными российскими административными методами и убедить всю страну посмотреть фильм в кинотеатрах. Многие удивились такому зрительскому выбору, но в нем нет ничего удивительного, если чуть глубже вникнуть в те процессы, которые происходят в мире в последнее время.

Кинотеатры оказались в ситуации уже достаточно типовой – идеального шторма. Сочетание экономического кризиса, порожденного как слабостью российской экономики, так и влиянием пандемии, не только с технологическим кризисом, к которому кинотеатры закономерно шли все последние годы, но и с социальным, цивилизационным кризисом, явно проступившим этим летом, на некоторое время просто смело кинотеатры как институцию из нашей жизни. Эти кризисы породили массу разговоров о смерти кинотеатров, об «уставшей бизнес-модели» традиционного кинотеатрального проката, о месте кинотеатров в жизни людей. К такому, неизбежному в ближайшие год-два, финалу очередного большого цикла развития кинотеатры пришли бы естественным путем и без пандемии и карантинов,

вследствие которых большинство залов мира оказались закрытыми на несколько месяцев. Пандемия лишь ускорила и синхронизировала процессы, которые происходили в последние годы. Мы еще будем свидетелями многих попыток сохранить статус-кво, вернуть «как было», надежд на то, что надо лишь немного подождать и все вернется в привычное русло. Не вернется. Мир не просто изменился – он должен был измениться. Это определенные законы природы, законы развития сложных социально-экономических систем, законы развития технологий и пределов восприятия традиционных форм контента в ситуации насмотренности, начитанности и наслушанности наиболее активно потребляющей аудиовизуальный контент части населения мира.

История знала несколько таких переломных моментов, когда казалось, что кинотеатры умерли и ушли в прошлое, но каждый раз, как феникс из пепла (неизбежное клише), возникала новая модель коллективного просмотра и большой киноэкран вновь обретал своих зрителей. Примечательно, что самый первый кризис кинотеатров, как и сегодня, поставивший вопрос о будущем кинотеатрального показа, случился почти ровно сто лет назад по той же самой, по крайней мере внешне, причине, что и сегодня, – Европу и Америку охватила пандемия испанки.

В середине 10-х годов прошлого века самая первая модель кинематографа как ярмарочного, балаганного шоу начала себя изживать. К началу 1917 года в США на рынке кинопроизводства и кинопоказа уже сложилась «революционная ситуация», в которой начали проявляться контуры будущей киноиндустрии.

Еще в 1909–1911 годы, как отмечает Бенджамин Хэмптон в своей книге «История американской киноиндустрии» (History of the American Film Industry), Уильям Ходкинсон, Карл Леммле, Уильям Фокс, Гарри Эткин и другие независимые кинопроизводители создали первую систему звезд в кинопроизводстве и разрушили монополию «Патентного траста» Эдисона на производство и прокат кинофильмов. Мощный импульс развития в американском кинопроизводстве система звезд получила благодаря последовательности решений, известных в истории кино как «революция Мэри Пикфорд». В первые годы XX века студии продавали свои фильмы за фиксированную плату, как правило, по фиксированной цене за погонный метр кинопленки. Изредка цена могла варьироваться в зависимости от вместимости того или иного кинотеатра. Но факт остается фактом: цена популярных фильмов и откровенно слабых была одинакова и все кинотеатры – от богатых кинодворцов больших городов до небольших простеньких никельодеонов в глубинке – платили одну и ту же сумму за картину. Пикфорд, недовольная гонорарами, которые не зависели от непосредственного успеха того или иного фильма с ее участием, и агент актрисы, в роли которой выступала мать Мэри, предложили изменить сложившуюся систему – ленты с участием звезды должны стоить для кинотеатров существенно дороже. Уильям Ходкинсон, основатель Paramount Studios, развил эту

идею. Примечательно, что Paramount Studios была создана именно как дистрибьюторская компания путем объединения десятка прокатных контор, разбросанных по всей территории Америки. А Мэри Пикфорд имела контракт с кинопроизводящей компанией Адольфа Цукора Famous Players Film Company («Кинокомпания известных игроков»). Стратегией Famous Players было привлечение к участию в производстве фильмов известных звезд Бродвея. Famous Players, как и еще несколько других киностудий, заключила с Paramount Studios эксклюзивный контракт на дистрибуцию своих фильмов. Идея Ходкинсона заключалась в том, что теперь приобретение кинотеатрами фильмов с участием звезд (и в первую очередь с Пикфорд) обусловливалось обязательным приобретением и пакета фильмов других киностудий, входящих в пул кинопроизводителей для Paramount Studios. Что, наверное, еще более важно, Ходкинсон разделил все кинотеатры, с которыми Paramount Studios имела дело, на первоэкранные – большие современные в крупных мегаполисах – и кинозалы «второго экрана», которые будут теперь получать фильмы чуть позже первоэкранных, но и за более низкую цену.

В 1912–1914 годах продюсеры Цукор, Ходкинсон, Голдфиш, Гриффит, Эткин фактически изменили восприятие кинофильма и киносеанса, перейдя от производства короткометражных фильмов к производству полнометражных картин и изменив тем самым наполнение понятия «киносеанс» – как формата демонстрации не набора коротких кинолент, а одного полнометражного фильма. Это в итоге привело к новой модели инвестиций в кинопроизводство – от пакетного инвестирования в наборы короткометражных лент к значительным вложениям в производство определенного полнометражного фильма с участием актеров-суперзвезд, результат проката которого кратно превосходил затраты на производство. Тем самым фактически было предопределено создание финансово-производственных конгломератов – так называемых студий-мейджоров «большой пятерки»: MGM, Paramount, Fox, Warner Brothers, RKO.

Начало войны в Европе существенно повлияло на экономику кинопроизводства в США. Во-первых, миллионы молодых американцев были призваны в тренировочные лагеря и готовились к отправке на фронт в Европу. Во-вторых, война значительно ограничила экспортные возможности киноиндустрии. Наконец, американское правительство ввело военный налог на развлечения, тем самым спровоцировав рост цены билета в кинотеатры. Но если зрители первоэкранных современных кинотеатров спокойно восприняли увеличение цены билетов, то мелкие второэкранные кинотеатры столкнулись с массовым оттоком зрителей, что в итоге привело к закрытию множества дешевых кинотеатров по всей стране.

Эпидемия испанки, охватившая США в конце лета 1918 года, стала самым значительным внешним фактором, кардинально изменившим всю американскую киноиндустрию. Считается, что испанку в США

завезли солдаты, возвращавшиеся с европейского театра военных действий по ротации. Эпидемия очень быстро распространилась по многим американским штатам, и региональные правительства начали принимать решения о введении мер карантина и ограничивать посещение массовых мест. Безусловно, одними из первых под запреты попали кинотеатры. Можно долго и в деталях описывать, какие меры принимали правительства штатов в отношении кинотеатров, но ухмылка истории заключается в том, что это были ровно такие же меры, которые принимали руководители регионов России и других стран весной и летом 2020 года: закрытие кинотеатров, частичное разрешение работы с ограничением заполняемости, требования по соблюдению социальной дистанции, увеличение временно́го интервала между сеансами на дезинфекцию (которая, к слову, оказала существенное влияние на интерьеры кинотеатров – многие владельцы кинотеатров отказались от популярных в то время в интерьерах ковров, так как они требовали больших затрат на дезинфекцию). В общем, летом 1918 года в отношении американских кинотеатров предпринимались все те же ограничительные меры, что и в 2020 году, за исключением, пожалуй, цифровых пропусков и системы чек-ин по QR-коду для посетителей.

На фоне закрытых кинотеатров многие киностудии практически прекратили производство фильмов, так как их некому было покупать. Киноиндустрия США замерла. Мелкие киностудии начали одна за другой объявлять о банкротстве и либо уходить с рынка, либо вливаться в более крупные студии. В то же время крупные студии не могли в один момент остановить свое производство и так или иначе продолжали снимать фильмы впрок, несмотря на то что кинотеатры большинства штатов оставались закрытыми. Впервые в общественных дискуссиях зазвучала мысль о скором конце кинотеатрального проката как индустрии. При этом карантинные меры, предпринятые региональными правительствами, дали свои результаты, и к осени 1918 года эпидемия испанки на территории США пошла на убыль. Показательно, что и спустя столетие некоторые меры жесткого карантина, предпринятые тогда в США, когда запрещалось любое перемещение через границу штата, и фактическая изоляция очагов заражения в городах остаются предметом анализа эпидемиологов.

Переломный момент случился 11 ноября 1918 года, в день, когда в Европе было подписано перемирие, ставшее фактически окончанием войны. Победители ликовали. Миллионы жителей вышли на улицы городов, и желание разделить радость победы и скорого возвращения американских солдат домой вылилось в потребность пойти в кино. Кинотеатры, штат за штатом, начали возобновлять свою деятельность, спрос со стороны кинозрителей превзошел все ожидания рынка. И тут выяснилась одна интересная деталь. Во время военных действий в Европе большой популярностью в кинотеатрах пользовались не только документальные ленты – новости с фронта (телевидения еще нет и кинотеатры – единственная возможность увидеть репортажи

с фронтов Европы), – но и фильмы о войне, о подвиге американского солдата (как сказали бы сегодня, фильмы патриотической направленности). И вдруг, как только война была окончена, народ резко потерял интерес к этой тематике. Желание почувствовать новый вкус жизни, бурный экономический подъем, который охватил Америку – окончание войны и разрушенная экономика Европы кратно увеличили спрос практически на все товары как повседневной жизни, так и на индустриальные товары, производившиеся в США, – все это привело к взрывному спросу на более легкое, развлекательное, позитивное кино. Оказалось, что именно крупные студии в силу большей диверсификации своего производства, своих сценарных идей и жанров оказались единственными, кто мог удовлетворить такой запрос на развлечения.

Укрепление крупных студий-мейджоров, которые не только контролировали теперь все основное кинопроизводство, но и взяли на себя функции крупных дистрибьюторов, а впоследствии и владельцев сетей кинотеатров, развитие системы звезд и всей сопутствующей индустрии продвижения фильмов с их участием – все испытало небывалый подъем. Открытие залежей нефти в районе Лос-Анджелеса породило бум нефтедобычи, который не только спровоцировал бум рынка недвижимости в регионе, но и инвестиционный бум, который еще больше усилил финансовую мощь кластера крупнейших киностудий Голливуда. Американская киноиндустрия, пережив первый этап своего развития, вступила в новую эпоху – эпоху индустриального развития кино.

В это же время на другой стороне земного шара молодое Советское государство предпринимает первые шаги в развитии собственной советской киноотрасли. В августе 1919 года принимается декрет, разрешающий национализацию кинодела в Советской России, фактически давший начало тотальному огосударствлению кинопроизводства, дистрибуции и кинопроката – с отголосками которого (или с ностальгией по которому) мы сталкиваемся до сих пор. Последствия экономической разрухи на фоне стремления страны национализировать деятельность не только производителей фильмов, но и кинотеатров привели в 1921 году к знаковому решению: закрыть все кинотеатры на несколько месяцев. Цель такого решения состояла в том, чтобы изъять из оборота все фильмы и экономическими способами задушить частное кинопредпринимательство, лишив его каких-либо доходов и тем самым перехватив контроль над всеми кинотеатрами страны.

Именно с этих времен начинается большое противостояние двух крупнейших в то время кинематографий – американской и советской.

Обе системы как минимум еще раз в XX веке столкнутся с мощными социально-экономическими кризисами своих систем кинематографии, которые снова поставят вопрос о будущем кинотеатров. В конце 1960-х годов в США на фоне бурного развития телевидения и под напором антимонопольного законодательства, ставшего основой известной серии решений Верховного суда США конца 1940-х годов, запретивших студиям владеть сетями кинотеатров и получивших название

Paramount Decree (и опять Paramount в центре событий), окончательно рухнет монополия студий-мейджоров – знаменитая «студийная система Голливуда». На смену ей придет новая волна развития киноиндустрии США – постиндустриальная, которая начнется в 1970-х годах с формирования мощной системы уже не студий, но дистрибьюторов-мейджоров, формирования крупных вертикально интегрированных медиахолдингов, контролирующих как производство кинофильмов, так и телевизионные станции. На рынке кинопоказа возникнут новые формы – мультиплексы, а дезурбанизация породит в пригородах мегаполисов распространение крупных моллов – торгово-развлекательных центров, якорным элементом которых станут современные многозальные кинотеатры. Противостояние с телевидением стимулирует развитие новых форм контента – большеэкранных цветных фильмов-аттракционов с многоканальным звуком, которые и станут локомотивом экономики кинотеатрального показа на несколько десятилетий.

В России такой же перелом произойдет чуть позже, в середине 1990-х годов. Отставание по датам возникнет в силу изолированности экономических систем, последствий второй мировой войны и особой политики руководства по применению мер «искусственной вентиляции легких» для советской киноотрасли в 1970–1980-е годы. Но и в США, и в России оба кризиса заставят снова говорить о будущем кинотеатров, итог судьбы которых, как правило, сводился к известной фразе из советского блокбастера: «Будет одно сплошное телевидение».

Сегодня в полной мере можно утверждать, что рынок кинотеатров вступил в полосу нового социально-экономического кризиса, который не только с завидным постоянством порождает вопрос об их будущем, с единственной на сегодня поправкой, что «все будет сплошной интернет», но и позволяет с определенной уверенностью предположить, что

кинотеатры вновь найдут новые формы и форматы и коллективный просмотр фильмов на большом экране получит новый вектор и импульс развития. Новый кризис кинотеатров практически совпал по времени в России и США во многом из-за тенденций глобализации рынка кинопоказа в конце 1990-х и в нулевые годы – до последнего времени именно голливудские блокбастеры оставались доминирующим фактором развития кинотеатров не только в России, но и практически во всем мире (но не везде!). И даже мои прогнозы семилетней давности по началу нового цикла развития кинотеатров, которые я сделал в своей работе, посвященной анализу больших экономических циклов развития кинотеатров в России и США, хоть и не оказались идеально точны (если в отношении американского рынка точка бифуркации спрогнозирована была очень точно – в 2020 году, то в отношении российского рынка мой прогноз был чуть позже на три-пять лет из-за инерционности и различия социально-экономических систем), тем не менее сбылись. Именно новая глобальная пандемия не только синхронизировала эти точки практически по всему миру, за исключением мощных самостоятельных кинематографических систем Китая, Индии и даже отдельных европейских стран – Франции и Польши, но и наглядно продемонстрировала очевидную глубокую зависимость существующей системы российского кинопроката от голливудского кино.

Очевидно, что выход из этого кризиса пойдет по иному сценарию, чем это происходило в предыдущие переломные моменты, – история не любит повторяться, но любит передавать «приветы из прошлого».

Все прежние кризисы американского кинопроката были вызваны скорее именно экономическими причинами – и в конце 1910-х, на фоне экономического бума, порожденного окончанием первой мировой войны в Европе, и в начале 1970-х, на фоне мощного нефтяного

кризиса. В то время, как кризисы на российском пространстве в первую очередь совпадали с мощными социальными изменениями общественного строя – революцией 1917 года и распадом СССР в начале 1990-х.

Нынешний кризис, как и любое знаковое событие, происходит на фоне уникальных факторов: экономических, порожденных пандемией, которая спровоцировала нарушение всех связей и стагнацию промышленного производства во многих отраслях большинства стран; социальных – связанных с изменением практик потребления аудиовизуального контента в целом и карантинными мерами, практически запретившими коллективный просмотр фильмов в кинотеатрах, и, что наиболее важно, цивилизационными факторами – теми глобальными тенденциями мироустройства, с которыми мы сталкиваемся все отчетливее в последние годы. Именно цивилизационные факторы, на мой взгляд, и окажут существенное влияние не только на сам рынок российских кинотеатров и на их будущее, но и на всю национальную киноиндустрию как индустрию производства и распространения аудиовизуального контента в целом.

Мироустройство, основанное на тесном экономическом взаимодействии, глобализации, открытости границ и общности человеческих ценностей (а речь не только о ценностях гуманитарного порядка, но и о движении за сохранение климата, например, и об усилиях мирового сообщества снизить угрозы вооруженных конфликтов), буквально на наших глазах начинает разворачиваться абсолютно к другим трендам и тенденциям. Брекзит и антиэмиграционная политика «старой» Европы, взаимные экономические санкции России, с одной стороны, и Европы и США – с другой, противостояние набирающему мощь Китаю. Сегодня мы становимся свидетелями расширяющейся пропасти в ментальном восприятии: католическая церковь уже не столь категорична в вопросах однополых браков; события лета 2020 года в США вывели в топ новостей агрессивную повестку разрешения конфликтов на расовой почве под лозунгом Black Lives Matter, и недавние события на почве религиозных разногласий во Франции и Австрии – тому очередное подтверждение. Мы сталкиваемся порой с гипертрофированным разрешением вопросов гендерного равенства, с нарастающим феминистским движением на фоне не утихающих до сих пор скандалов #MeToo. Не только с социально-расовым развалом мира, но и с конфликтностью разрешения климатических и экологических проблем – только в нашей стране вспомните противостояние в Шиесе или борьбу жителей Башкирии за гору Куштау.

Мы видим все эти тренды и в области кино – от новых правил премии «Оскар», переименования номинаций «Грэмми», обновленных требований многих международных кинофестивалей до новых тем как в традиционных кинофильмах, так и в телевизионных сериалах и шоу.

Очевидно, что маятник развития цивилизации качнулся, по меткому выражению декана экономического факультета МГУ Александра Аузана, от глобализации, занимавшей умы человечества последние

пятьдесят – семьдесят лет, к островитизации. Это не изоляция по примеру Северной Кореи, но тенденция к возникновению обособленных социально-экономических формаций стран и сообществ, выстраивающих свою идентичность на общности ценностей и сложных внутренних экономических связей. Это не «железный занавес» – гостям будут рады, но с просьбой «чувствовать себя как дома, не забывая, что находитесь в гостях». С определенной долей уверенности можно предположить, что Европа формирует свой остров, США, Канада, Великобритания – свой, Китай же самодостаточен, чтобы сам собою являть собственный остров, в основе которого довольно мощный цифровой тоталитарный режим. Так или иначе и Россия формирует свой остров – остров Путина. В таком определении нет негативной коннотации – это лишь геополитическое определение той сущности и, главное, общности, которые формируются прямо сейчас на наших глазах внутри и вокруг страны.

Если взглянуть на развитие цивилизации под таким углом, то становятся понятны и тектонические основы конфликтов в кольце соседей России – в Белоруссии, в Киргизии, в Нагорном Карабахе, не говоря уже об Украине. В контексте островитизации эти конфликты и роль России в этих конфликтах уже не выглядят необъяснимыми явлениями. Уже не выглядят неожиданными и поправки в Конституцию страны, включая сюжет о верховенстве национального законодательства, и идеи суверенного интернета, и контроль за СМИ, и ограничение иностранного участия в этих СМИ.

Огромная территория и невероятное разнообразие социальных укладов населения нашего Острова, безусловно, вынуждают предпринимать особые усилия по удержанию конструкции – многие из нас порой слабо себе представляют, как отличаются миры юга и центра, запада, востока и севера России. И понимание этих различий есть ключ к пониманию и «феномена Фургала» в Хабаровске, и традиций в Чечне или Дагестане, и даже восприятия московскими зрителями якутских фильмов. К слову, интересное наблюдение про восток от Урала: жители Сибири и Дальнего Востока часто употребляют такие словосочетания, как «поехать в Россию», «там, в России», «у вас, в России» и т.д., имея в виду западную часть страны и в первую очередь Москву.

Важнейшим фактором самостоятельности каждого из таких островов является его размер – скорее не в географическом плане, а в ресурсном: количество жителей, активно участвующих в социальных и экономических связях внутри острова, и качество природных, научных и иных ресурсов. Роль культуры, объединяющей жителей такого острова, становится сверхважной, как никогда. Именно культура, общность человеческих ценностей и, главное, общность ментального восприятия окружающего мира становятся связывающим раствором жителей такого острова. Закрытые из-за пандемии границы (а может, пандемия лишь предлог?) еще больше усиливают ощущение обособленности для жителей каждого острова. Мир движется к фрактальной экономике,

к экономике островов, в которой масса функций реализуется на локальном уровне.

Эти цивилизационные тренды не могут не заставить задуматься о будущем киноиндустрии нашего Острова. Обращу только внимание на технологические аспекты. Вся современная российская киноиндустрия на сто процентов зависит от зарубежных технологий, и сегодня одного политического решения достаточно, чтобы остановить кинопроизводство в России: от съемочных кинокамер до программных решений в этой сфере мы полностью зависим от других стран. Результаты кинотеатрального проката с июля по сентябрь 2020 года, когда после карантинных ограничений начали возобновлять работу кинотеатры страны, наглядно продемонстрировали неспособность отечественной киноиндустрии обеспечить собственный кинопрокат – доля российских фильмов за эти три месяца составила всего 12 процентов. И это при практически полном отсутствии конкуренции со стороны Голливуда (единственным конкурентом российских кинематографистов стал фильм Кристофера Нолана «Довод»). Индустрия, в которую государство за последние несколько лет вложило десятки миллиардов бюджетных рублей, фактически не в состоянии обеспечить кинематографический суверенитет нашего Острова. А сегодня нужны не просто фильмы – в количественном выражении предложение фильмов и так ставит зрителя кинотеатра перед сложной проблемой выбора, что негативно сказывается на общем кассовом сборе кинотеатров. Нужны суперфильмы, на которые кинотеатр сможет даже установить цену билета в три-пять раз выше традиционной цены, в свою очередь, обеспечивая зрителю соответствие такой цены билета качеству услуг. Но нет таких фильмов сегодня.

Да и ситуация на телевизионном рынке либо на рынке бурно развивающихся онлайн-видеоплатформ не позволяет пока говорить о каком-

либо кинематографическом суверенитете. Классическое телевидение фактически держится за счет значительных государственных субсидий, оформляемых, как правило, в виде платы за распространение сигнала в удаленных населенных пунктах страны основными телевизионными каналами. А онлайн-платформы переживают инвестиционный бум, и экономика даже значимых отечественных сериалов базируется не на традиционных моделях подписок и оплаты просмотра онлайн, а на освоении кинопроизводством инвестиционных денег. Важно, что сегодня этот бум инвестиций в производство контента онлайн-видеоплатформ для традиционных кинотеатров играет скорее отрицательную роль, так как вымывает все творческие ресурсы из сферы производства классических форматов контента – фильмов, которые и питают сегодня кинотеатры. Но наступит момент, когда инвестиции в онлайн-стартапы закончатся и видеоплатформы займут свою соразмерную нишу.

Очевидно, что именно осознание ограниченной емкости кинематографии нашего Острова вынуждает сегодня и Минкультуры, и Роскино, и, естественно, самих продюсеров делать ставку на развитие экспортного потенциала российского аудиовизуального контента.

Безусловно, можно возразить, что не только отечественные фильмы и сериалы формируют последние двадцать пять – тридцать лет экосистему российского аудиовизуального рынка. Да, это так. Но если пропасть в восприятии контента между жителями разных островов будет только увеличиваться, то мы столкнемся с тем, что жители нашего Острова – глубинный народ, по определению Владислава Суркова, – просто на ментальном уровне начнут отторгать те или иные смыслы и ценности, выражаемые в фильмах других островов.

Именно логика островитизации позволяет понять феномен проката фильма «Холоп». Его восприятие с позиции ресентимента тем самым «глубинным народом» не только становится ключом к коммерческому успеху фильма, но и фактически задает новый тренд на нашем Острове. Примечательно, что именно «Холоп» стал хедлайнером эфира государственного телеканала «Россия» в День народного единства 4 ноября. Не всеобъемлющий патриотизм, на который ставили многие наши кинематографисты в последние годы и порядком поднадоевший из-за стараний военно-исторических обществ, а именно неудовлетворенность собственным положением, фактически ненависть к властной элите, коррупции, золотой молодежи предопределяют зрительский успех не только «Холопа», но и «Текста» – фильмов по содержанию диаметрально разных, но снятых одним режиссером, Климом Шипенко, и ставших, каждый по-своему, знаковыми событиями кинопроката последнего года.

Все эти тенденции невозможно не учитывать, пытаясь понять, умрут ли наконец кинотеатры. И если не умрут, то какими они станут?

Очевидно, что будущий кинотеатр, существующий в условиях сверхнасыщенного поля предложений не только самого аудиовизуального контента, но и способов его просмотра, базируется уже на иных

принципах, чем просто на зрительской потребности смотреть кино. Кинотеатр, начинавшийся 120 лет назад как ярмарочное шоу, как способ бегства от действительности и ставший массовым аттракционом, сегодня становится особым элитарным способом проведения досуга и местом коллективной рефлексии. Особенность кинотеатра всегда будет именно в сути совместного коллективного восприятия аудиовизуальных произведений на большом киноэкране – не буду употреблять здесь слово «фильм», так как в данном случае оно начинает ограничивать более широкое понятие «аудиовизуальное экранное искусство».

В полной мере будущее кинотеатров будет зависеть от создателей таких произведений, потому что именно кинотеатр сегодня в наибольшей степени демонстрирует суть крылатого выражения Маршала Маклюэна: the medium is the message – сам киноэкран и определяет тот message, который закладывает автор в свое высказывание. Не имея возможности считать это послание, зритель лишен возможности максимально разобраться в авторском высказывании. И конечно, важными для кинотеатра будут та ценность, которую несет в себе это сообщение большого киноэкрана, и способность киносообщества донести до зрителя эту ценность. Именно этот message имел в виду Кристофер Нолан, активно выступая против премьеры «Довода» онлайн, подчеркивая, что фильм создавался для большого экрана и должен быть выпущен именно в кинотеатрах.

Новая эпоха массовых коммерческих кинотеатров будет базироваться не только на новых формах аудиовизуального контента, присущих именно коллективному восприятию, но и на новых технологиях и новых организационных инновациях. С высокой долей вероятности можно прогнозировать, что такие кинотеатры станут органической частью медиаплатформ, фактически возвращая нас к эпохе студийных кинотеатров; новым общественным пространством, способным дать зрителю новое качество ощущений, недостижимое в условиях домашних или персональных экранов. А драйвером этого зрительского интереса окажется нынешнее поколение двадцатипяти-тридцатилетних – практически первое поколение, погруженное в рефлексию окружающего мира через свои собственные чувства, в отличие от родителей, для которых главной задачей была борьба: выжить, заработать, накопить. Это поколение, пережившее массовые позитивные эмоции жизни в нулевые годы XXI века, будет не просто отстаивать свое право на романтическое счастье, но и, испытав его однажды, искать новые точки опоры. Одной из таких точек и станут новые кинотеатры для нового поколения зрителей. ◆

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 2020 ГОД

Цифрами обозначен номер журнала

10 лучших фильмов года по версии авторов журнала «Искусство кино» **(Зара Абдуллаева, Евгений Гусятинский, Антон Долин, Анна Закревская, Андрей Карташов, Евгений Майзель, Зинаида Пронченко, Елена Стишова, Алексей Филиппов, Нина Цыркун)** **11/12**

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Берлин-2020 ..... **3/4**

Абдуллаева Зара. Бледный огонь

Артамонов Алексей. Царь зверей и зеркало

Гусятинский Евгений. В пустом кинотеатре одна

Десятерик Дмитрий. Ангел-истребитель

Долин Антон. Тсс!

Ильина Ксения. Человеческий материал

Корецкий Василий. Восемь часов еще не жизнь

Майзель Евгений. Зоокино от Люмьеров до YouTube

Малюкова Лариса. Прописные истины

Медведев Алексей. Начать быть

Меликова Анна. Возможное изображение

Пронченко Зинаида. На дне

Пуйю Кристи: «Смерть – единственный достойный сюжет». (*Беседу ведет Антон Долин.*)

Рутковский Вадим. Иранская конференция

Спутницкая Нина. Ноги-атавизм

Таежная Алиса. Holy cow!

Филиппов Алексей. Вепри войны

Хлебникова Вероника. Проклятие бешеной капчи

Шатриан Карло: «Мы не могли посвятить Берлинале целиком “Дау”». (*Беседу ведет Егор Беликов.*)

Стратегии стриминговых платформ **7/8**

Болецкая Ксения. Гонка в новые времена

YouTube-документалистика **1/2**

Анкета «ИК». На вопросы отвечают **Юрий Дудь, Алексей Пивоваров, Катерина Гордеева, Роман Супер, Андрей Лошак**

Тарощина Слава. Акт о капитуляции

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. Будущее 5/6

Аронсон Полина. Пособие по новой нормальности

Гулян Юлия. ОК, компьютер

Долин Антон. Средства защиты

Долин Антон. Срок годности

Зинцов Олег. Когда спящий проснулся

Коршунов Всеволод. У нас есть папа?

Селезнев Максим. Убиковые сны

Худякова Татьяна. Трансгуманизм и дело мира

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. Взаперти 11/12

Абдуллаева Зара. Медленное

Барскова Полина – Павловский Алексей. Голая жизнь

Долин Антон. Карантин

Кончаловский Андрей: «Удобство не помнить ничего». (*Беседу ведет Андрей Апостолов.*)

Луговой Стас. В борьбе обретете вы право свое

Матвиенко Кристина. Непуганый

Плахов Андрей. Скромное обаяние Чернобыля

Плахова Елена. Под влиянием

Пронченко Зинаида. Июньский дождь

Стишова Елена. Хроника versus легенда

Франко Мишель: «Мой фильм – о насилии, но сам я в нем не участвую». (*Беседу ведет Антон Долин.*)

Шагельман Юлия. Гул

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. На свободе 11/12

Анашкин Сергей. История одного неудачника

Березин Олег. Реальность острова

Вахрамцева Катерина. Маленький большой вирус

Галеев Кирилл. Асашай или Kazakhstan: WhereBoratLives?

Гулян Юлия. А ну-ка, быть!

Карташов Андрей. Тонкое место

Наумов Лев. Рыцарский роман вчерашнего будущего

Огилец Даниил. Подчиняя постороннего

Рутковский Вадим. Ложное движение

Сиривля Наталья. Мечты, мечты

Таежная Алиса. Бледное пламя

Филиппов Алексей. Бивни цифрового мира

Цыркун Нина. Блюз печальных дорог

Цыркун Нина. Перчаточный режим

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. Настоящее 5/6

Абдуллаева Зара. Игроки

Бектемиров Фарид. Удары изнутри

Беликов Егор. Губит людей не пиво

Забалуев Ярослав. Мерцание

Завозова Анастасия. Разговоры в антураже

Локшин Борис. Интимность

Ляхович Даниил. Улетные случайности

Сдобнов Сергей. Невыносимая близость мира

Сонькин Виктор, Борисенко Александра. Невидимый противник

Спутницкая Нина. 8 женщин, или Однажды в Монтерее

Таежная Алиса. Мерзость по-американски

Филиппова Анна. One nation. Underwood

Цыркун Нина. Тень соблазна

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. Прошлое 5/6

Алешичева Татьяна. Когда святые маршируют

Биргер Георгий. Меж двух «холодных»

Волобуев Роман. Метод и безумие

Казючиц Максим. Кровь из носа

Карташов Андрей. Современность

Карцев Никита. За свободу

Кириенков Игорь. Кенкен, брат Зази

Смолина Елена. Снежное шоу

Ткебучава Теа. Принцесса нашего времени

Филиппов Алексей. Уплывающая натура

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ (сценарии/кинопроза) 9/10

Ахматов Пулат. Половодье

Бакурадзе Бакур. Квартира

Возвращение домой. Антология:

Атрощенко Алеся. Внутри

Вырская Марина. Коробейник

Заверткина Альбина. Чтобы вернуться домой

Краснопер Инна. В тот двор

Мамаев-Найлз Илья. Никто

Мамкин Александр. Дима-отморозок

Некрасова Евгения. Культурный слой

Толмачёва Мария. Завещание

Шипилова Анна. Домой

Юхалова Яна. Вера

Янбарисова Диана. Ошибка

Зельдович Александр, Сорокин Владимир. Хаос

Мизгирёв Алексей. Ленин

Мульменко Любовь. Барсук

Сегал Михаил. Иванова-Иванова

Сорокин Владимир, Зельдович Александр. Тесто

Стадников Андрей. Победители

Федорченко Алексей. Преступление Николая Кавалерова

ИМЕНА

ЛУИС БУНЮЭЛЬ 1/2

Бунюэль Луис. Андалузский пес воет… (*Беседу ведет Гильермо Кабрере Инфанте.*)

Бунюэль Луис. «Метрополис»

Бунюэль Луис. О фотогении плана

Бунюэль Луис. Découpage, или Кинематографическая сегментация

Власова Виолетта. Атеист милостью божьей

Горячок Кирилл. Сатана танцующий

Карьер Жан-Клод. Луис Бунюэль

Лартиг Пьер. Луис Бунюэль: сочинения

Стрельчук Анна. О концепте повторения в кинематографе Бунюэля

Фомочкин Антон. Морок

ПЕДРУ КОШТА 1/2

Карташов Андрей. Долгая ночь в Лиссабоне

Кошта Педру. Читать реальность

Селезнев Максим. Трагедия каждого дня

БОРИС МИХАЙЛОВ 1/2

Десятерик Дмитрий. Реалист

КОММЕНТАРИИ

Матвиенко Кристина. Перформансы насилия 1/2

Патлай Анастасия – Гринштейн Нана. Документ как отсутствие 1/2

Перспективы тупика. «Круглый стол» «Доктеатр: что больше нельзя?». В дискуссии участвуют критики и кураторы **Анна Банасюкевич, Ильмира Болотян, Елизавета Спиваковская, Ольга Тараканова,** драматурги **Полина Бородина, Саша Денисова, Михаил Дурненков,** режиссеры **Руслан Маликов, Андрей Стадников, Варвара Фаэр.** Модератор **Елена Ковальская** 1/2

КОНТЕКСТ: кино/сериал 7/8

Абдуллаева Зара. Пари

Василенко Андрей. Тайна процессуальности

Долин Антон. Понятное непостижимое

Карташов Андрей. Мир как роман

Майзель Евгений. Стоп-машина

Смолина Елена. Ход рыцарем

Хлебникова Вероника. Тайное общество спектакля

Цыркун Нина. Ретросвинг

Эбаноидзе Игорь. Сериал как опера-сериа

КОНТЕКСТ I: арт-литература-психология 5/6

Зубков Кирилл. Погубление времени

Кочетков Яков. Яд и лекарство. (*Беседу ведет Галина Юскина.*)

Майзель Евгений. Роман с креацином

Швец Слава. Сикстинская капелла как сериал

КОНТЕКСТ II: театр-музыка 5/6

Матвиенко Кристина. Другое время

Сокольская Анна. Форма воды, или Александрийский квартет на конец времени

Шендерова Алла. Небергсон

КРУПНЫЙ ПЛАН

«Нос, или Заговор “не таких”», *режиссер Андрей Хржановский* 11/12

Дудаков-Кашуро Константин. С улицы Родченко на набережную Шагала

Захаров Кирилл. Советское детское

Золотухин Валерий. Воплотитель желаний

Лекманов Олег. «Самолюбивый, скромный пешеход»

Перельштейн Роман. Русский Вергилий Хржановский

Разные миры одного повествования. О работе над фильмом рассказывают **Александра Павлова, Игорь Скидан-Босин, Михаил Тумеля, Артем Фадеев, Александр Храмцов, Варвара Яковлева.** Публикация **Марии Терещенко**

Сокольская Анна. Скелет художника в ярости

РАЗБОРЫ

Абдуллаева Зара. Найденные объекты 1/2

Артамонов Алексей. Призраки Маркса (*«Послание к человеку»-2019*) 1/2

Белопольская Виктория. Корь (*Амстердам-2019*) 1/2

Галеев Кирилл. Я/Мы Вудсток 1/2

«Звездные войны» 3/4

В тени великих. «Звездные войны»: 2015–2019. «Круглый стол»-1. В дискуссии участвуют **Илья Глазков, Андрей Дроздов, Мур Соболева.** Модератор **Анна Закревская**

Сверхчеловек под маской. «Звездные войны»: 1977–1983. «Круглый стол»-2. В дискуссии участвуют **Станислав Ростоцкий, Антон Хитров, Мария Штейнман.** Модератор **Анна Закревская**

Чистота с червоточиной. «Звездные войны»: 1999–2005. «Круглый стол»-3. В дискуссии участвуют **Сергей Бунтман, Евгений Зуенко, Галина Юзефович**

Казючиц Максим. Слепое пятно 1/2

Касьянова Ольга. Медовый Спас 1/2

Майзель Евгений. Временные трудности... 1/2

Сычев Сергей. Сквозь тусклое стекло (*«Флаэртиана»-2019*) 1/2

Филиппов Алексей. Ночь темна и полна опасностей 1/2

Шаповал Александра. Зияющий пробел 1/2

Шаповал Александра. Трудности перехода 1/2

РАЗБОРЫ: новая классика 7/8

Гореликов Андрей. Верни мне мой две тысячи седьмой

Закревская Анна. Алхимия

Карцев Никита. Игра

Касьянова Ольга. Пока длятся эти часы

Лаврецкий Никита. Не выходя за пределы

Луговой Станислав. Цирк и ярость

Макарский Артем. Снова смотрим на чужие страдания

Наринская Анна. Упокоение и успокоение

Пронченко Зинаида. Связанные одним сексом

Пронченко Зинаида. Утиные истории

Рождественская Ксения. Джоуи делится едой

Сенченко Анастасия. Безошибочные врачи

Сиривля Наталья. Три песни о Родине

Смирнов Никита. Числа

Сотникова Анна. Терапевту нужен терапевт

Филиппова Анна. Буковски на пляже

Шабаев Марат. Гости из прошлого

Шагельман Юлия. ...И правосудие для всех

Юзефович Галина. Жизнь под углом

РЕПЕРТУАР

Алиев Тимур. Коррозия металла 7/8

Алферов Андрей. Огонь и глина 7/8

«Артдокфест»-2019 ..... 1/2

Алиев Тимур. Обнуление мифов

Документальное. Субъективное. «Круглый стол». В дискуссии участвуют **Зара Абдуллаева, Виктория Белопольская, Дмитрий Боголюбов, Денис Катаев, Елена Ковалевская, Сергей Козьмин, Илья Комаров, Елена Ласкари, Виталий Манский, Юрий Пивоваров, Максим Швед**

Долин Антон. Творческое объединение Надежда

Катаев Денис. Сказка про темноту

Малюкова Лариса. Прибытие

Рудницкая Алина. Способ убежать от себя. (*Беседу ведет Сергей Сычев.*)

Сиривля Наталья. «Сестра моя – жизнь»

Стишова Елена. Постскриптум

Суховей Алексей. Агитпоезд. (*Интервью ведет Гордей Петрик.*)

Филиппова Анна. Черного мартена красный дым

Хлебникова Вероника. После июня май и апрель

Хлебникова Вероника. Скорее жив, чем мертв

Занин Арсений. В стране невыученных уроков 7/8

Катаев Денис. Настоящий детектив 7/8

Корецкий Василий. На юг 7/8

Метелица Катя. Трудности адаптации..... 7/8

Никишов Евгений, Федорович Валерий: «Говорим честно: деньги». (*Беседу ведет Никита Карцев.*) 7/8

«Оскар»-2020 ..... 3/4

Алиев Тимур. Без права на отпуск

Беликов Егор. Король Пятница XIII

Галеев Кирилл. Мой друг Тайка Вайтити

Локшин Борис. Быть живым

Луговой Стас. История игрушек. Введение в психоанализ

Львов Константин. Потерянные крестоносцы

Пронченко Зинаида. Риторический жест

Сапрыкин Юрий. Раз два три четыре пять, вышел Гитлер погулять

Смолина Елена. Замужество или смерть

Цыркун Нина. Призрак дома на холме

Цыркун Нина. Непрощенный

Чен Екатерина. Человек из машины

Рутковский Вадим. Кто поэт? 7/8

Стишова Елена. С широко закрытыми глазами 7/8

Ткачев Евгений. На букву «б» 7/8

Трофименков Михаил, Кронидова Марина. Реальность выхухоли 7/8

Фомочкин Антон. Ад, которого нет 7/8

Хитров Антон. Скучно быть элитой 7/8

Цыркун Сергей. Вся лицедейская рать 7/8

Шаповал Александра. От чумы не зарекайся 7/8

Шаповал Александра. Раздевай и властвуй 7/8

Фильмы, сериалы, интернет-проекты, спектакли, о которых писали в «ИК» в 2020 году

«1917» (*1917*) (Константин Львов) 3/4

«Автобиография Николае Чаушеску» (*Autobiografia lui Nicolae Ceausescu*) (Алексей Артамонов) 1/2

«А.Д.» (Антон Фомочкин) 7/8

«Акция» (Лариса Малюкова 1/2
Алексей Суховей – Гордей Петрик) 1/2

«Американская фабрика» (*American Factory*) (Тимур Алиев) 3/4

«Американцы» (*The Americans*) (Георгий Биргер) 5/6

«Ангел-истребитель» (*El* Ángel *exterminador*) (Виолетта Власова 1/2
Анна Стрельчук) 1/2

«Андалузский пес» (*Un chien andalou*) (Луис Бунюэль – Гильермо Кабрере Инфанте 1/2
Анна Стрельчук) 1/2

«Антоха. Путешествие из Магадана в Европу» (Слава Тарощина) 1/2

«Артём и Лиля» (Елена Стишова) 1/2

«Аут 1: не прикасайся ко мне» («Не прикасайся ко мне», *Out 1, noli me tangere*) (Андрей Карташов 7/8
Вероника Хлебникова) 7/8

«Байки из Петли» (*Tales from the Loop*) (Антон Долин) 5/6

«Безумцы» (*Mad Men*) (Ольга Касьянова) .. 7/8

«Беккет. Пьесы», *спектакль; режиссер Дмитрий Волкострелов* (Кристина Матвиенко) 5/6

«Берлин, Александерплац» (*Berlin Alexanderplatz*) (Игорь Эбаноидзе) 7/8

«Берлин – Пренцлауэр-Берг» (*Berlin – Prenzlauer Berg*) (Алексей Артамонов) .. 1/2

«Беслан. День незнаний» (Слава Тарощина) 1/2

«Беслан. Помни» (Слава Тарощина) 1/2

«Бессмертный» (*Immortal*) (Денис Катаев . 1/2
«Репертуар»/«Круглый стол») 1/2

«Блокадный дневник» (Полина Барскова – Алексей Павловский 11/12
Елена Стишова) 11/12

«Блудливая Калифорния» (*Californication*) (Анна Филиппова) 7/8

«Бой» (Сергей Сычев) 1/2

«Больница Никербокер» (*The Knick*) (Андрей Карташов) 5/6

«Большая маленькая ложь» (*Big Little Lies*) (Нина Спутницкая) 5/6

«Борат-2» («Борат: Изучение американской культуры на благо славного народа Казахстана») (*Borat Subsequent Moviefilm: Delivery of Prodigious Bribe to American Regime for Make Benefit Once Glorious Nation of Kazakhstan*) (Кирилл Галеев) 11/12

«Брачная история» («Супружеская история», *Marriage Story*) (Борис Локшин) 3/4

«Винил» (*Vinyl*) (Нина Цыркун) 7/8

«Виридиана» (*Viridiana*) (Антон Фомочкин) 1/2

«Виталина Варела» (*Vitalina Varela*) (Андрей Карташов) 1/2

«В комнате Ванды» (*No Quarto da Vanda*) (Максим Селезнев) 1/2

«Внутри Лапенко», *ТВ* (Юлия Гулян) 11/12

«Во все тяжкие» (*Breaking Bad*) (Анна Закревская) 7/8

«Водоворот» (Евгений Ткачев) 7/8

«Военнопленные» (*Hatufim*) (Наталья Сиривля) 7/8

«Вперед» (*Onward*) (Нина Спутницкая) 3/4

«В поисках Фариды» (*Finding Farideh*) (Сергей Сычев) 1/2

«В свободном улете» (*Random Acts of Flyness*) (Даниил Ляхович) 5/6

«Вудсток: Три дня, изменившие поколение» (*Woodstock*), *ТВ* (Кирилл Галеев) 1/2

«Где Матрёна?» («Репертуар»/«Круглый стол» 1/2
Наталья Сиривля) 1/2

«Годы» (*Years and Years*) (Татьяна Худякова) 5/6

«Гора Олимп», *спектакль; режиссер Ян Фабр* (Алла Шендерова) 5/6

«Государственные похороны» («Прощание со Сталиным», *State Funeral*) (Вероника Хлебникова 1/2
«Репертуар»/«Круглый стол») 1/2

«Гунда» (*Gunda*) (Алексей Артамонов) 3/4

«Два перстня», *спектакль; режиссер Дмитрий Волкострелов* (Кристина Матвиенко) 5/6

«Двойник» («По ту сторону», *Counterpart*) (Полина Аронсон) 5/6

«Девочки» (*Girls*) (Алиса Таежная) 5/6

«Декалог» (*Dekalog*) (Зара Абдуллаева) 7/8

«Диагноз» (*Diagnosis*) (Александра Шаповал) 1/2

«Дневник убийцы» (Вадим Рутковский) 7/8

«Дни» (*Rizi*) (Евгений Гусятинский 11/12
Антон Долин) 3/4

«Добро пожаловать в Чечню» (*Welcome to Chechnya*) (Ксения Ильина) 3/4

«Довод» (*Tenet*) (Лев Наумов 11/12
Нина Цыркун) 11/12

«Доктор Кто» (*Doctor Who*) (Галина Юзефович) 7/8

«Доктор Лиза» (Елена Стишова) 11/12

«Дом из лавы» (*Casa de Lava*) (Максим Селезнев) 1/2

«Дорога», *режиссер Дмитрий Калашников* («Репертуар»/«Круглый стол») 1/2

«Дорогие товарищи!» (Андрей Кончаловский – Андрей Апостолов ... 11/12
Зинаида Пронченко) 11/12

«Друзья» (*Friends*) (Ксения Рождественская) 7/8

«Дрянь» (*Fleabag*) (Борис Локшин) 5/6

«Дублинские убийства» (*Dublin Murders*) (Анастасия Завозова) 5/6

«Душа» (*Soul*) (Антон Долин) 11/12

«Жайме» (*Jaime*) (Максим Селезнев) 1/2

«Жанна Дильман, набережная коммерции, 23, Брюссель 1080» (*Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*) (Андрей Карташов) 7/8

«Жвалы» (*Mandibules*) (Зинаида Пронченко) 11/12

«Женщина, которая убежала» (*Domangchin yeoja*) (Евгений Гусятинский) 3/4

«Забытые» (*Los olvidados*) (Луис Бунюэль – Гильермо Кабрере Инфанте 1/2
Антон Фомочкин) 1/2

«Зависнуть в Палм-Спрингс» (*Palm Springs*) (Анна Закревская) 11/12

«Звездные войны: Эпизод 1 – Скрытая угроза» (*Star Wars: Episode I – The Phantom Menace*) («Круглый стол»-2) 3/4

«Звездные войны: Эпизод 2 – Атака клонов» (*Star Wars: Episode II – Attack of the Clones*) («Круглый стол»-2) 3/4

«Звездные войны: Эпизод 3 – Месть ситхов» (*Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith*) («Круглый стол»-2) .. 3/4

«Звездные войны: Эпизод 4 – Новая надежда» (*Star Wars*) («Круглый стол»-1) 3/4

«Звездные войны: Эпизод 5 – Империя наносит ответный удар» (*Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back*) («Круглый стол»-1) 3/4

«Звездные войны: Эпизод 6 – Возвращение джедая» (*Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi*) («Круглый стол»-1) 3/4

«Звездные войны: Пробуждение Силы» (*Star Wars: Episode VII – The Force Awakens*) («Круглый стол»-3) 3/4

«Звездные войны: Последние джедаи» (*Star Wars: Episode VIII – The Last Jedi*) («Круглый стол»-3) 3/4

«Звездные войны: Скайуокер. Восход» (*Star Wars: Episode IX – The Rise of Skywalker*) («Круглый стол»-3) 3/4

«Земля без хлеба» (*Las Hurdes*) (Луис Бунюэль – Гильермо Кабрере Инфанте) 1/2

«Земля кочевников» (*Nomadland*) (Зара Абдуллаева 11/12
Нина Цыркун) 11/12

«Зла не существует» (*Sheytan vojud nadarad*) (Вадим Рутковский) 3/4

«Золотой век» (*L'âge d'or*) (Виолетта Власова) 1/2

«Зулейха открывает глаза» (Елена Стишова) 7/8

«Игрушки», *интерактивный проект SIGNA* (Кристина Матвиенко 1/2
Алла Шендерова) 5/6

«Ирландец» (*The Irishman*) (Нина Цыркун) .. 3/4

«История игрушек» (*Toy Story*) (Стас Луговой) 3/4

«История игрушек–2» (*Toy Story 2*) (Стас Луговой) 3/4

«История игрушек: Большой побег» (*Toy Story 3*) (Стас Луговой) 3/4

«История игрушек–4» (*Toy Story 4*) (Стас Луговой) 3/4

«Как стать стервой» (Алина Рудницкая – Сергей Сычев) 1/2

«Капля креацина» (Евгений Майзель) 5/6

«Карабаш» («Репертуар»/«Круглый стол») 1/2

«Карнавал» (*Carnivàle*) (Станислав Луговой) 7/8

«Карточный домик» (*House of Cards*) (Анна Филиппова) 5/6

«Кино эпохи перемен» (Антон Долин) 1/2

«Клан Сопрано» (*The Sopranos*) (Зинаида Пронченко) 7/8

«Когда гора сменила свой наряд», *спектакль; режиссер Хайнер Гёббельс* (Кристина Матвиенко) 5/6

«Колл-центр» (Александра Шаповал) 7/8

«Колыма – родина нашего страха» (Слава Тарощина) 1/2

«Конференция» (Юлия Шагельман) 11/12

«Король круиза» (*King of the Cruise*) (Виктория Белопольская) 1/2

«Космические собаки» (*Space Dogs*) (Тимур Алиев) 1/2

«Кости» (*Ossos*) (Максим Селезнев) 1/2

«Котлован» (Алексей Медведев) 3/4

«Кровь» (*O Sangue*) (Максим Селезнев) 1/2

«Кролик Джоджо» (*Jojo Rabbit*) (Юрий Сапрыкин 3/4

Кристина Матвиенко) 5/6

«Лекция о нечто», *спектакль; режиссер Дмитрий Волкострелов* (Кристина Матвиенко) 5/6

«Лекция о ничто», *спектакль; режиссер Дмитрий Волкострелов* (Кристина Матвиенко) 5/6

«Лошадь Деньги» (*Cavalo Dinheiro*) (Максим Селезнев) 1/2

«Лучше звоните Солу» (*Better Call Saul*) (Никита Карцев) 5/6

«Лучше, чем люди» (Тимур Алиев) 7/8

«Люблю, скучаю, надеюсь увидеть прежде, чем умру» (*I Love You I Miss You I Hope I See You Before I Die*) (Виктория Белопольская) 1/2

«Любовная история», *спектакль; режиссер Дмитрий Волкострелов* (Алла Шендерова) 5/6

«Маленькие женщины» (*Little Women*) (Елена Смолина) 3/4

«Мальмкрог» (*Malmkrog*) (Дмитрий Десятерик 3/4

Кристи Пуйю – Антон Долин) 3/4

«Малыш Кенкен» (*P'tit Quinquin*) (Игорь Кириенков) 5/6

«Маньяк» (*Maniac*) (Максим Селезнев) 5/6

«Материал» (*Material*) (Алексей Артамонов) 1/2

«Метод Комински» (*The Kominsky Method*) (Зара Абдуллаева) 5/6

«Метрополис» (*Metropolis*) (Луис Бунюэль) 1/2

«Мертвая нация» (*The Dead Nation*) (Лариса Малюкова) 3/4

«Мертвое озеро» (Денис Катаев) 7/8

«Миллиарды» (*Billions*) (Ярослав Забалуев) 5/6

«Мир Дикого Запада» (*Westworld*) (Олег Зинцов) 5/6

«Мир! Дружба! Жвачка!» (Арсений Занин) 7/8

«Мистер Робот» (*Mr. Robot*) (Юлия Гулян) .. 5/6

«Млечный Путь» (*La voie lactée*) (Виолетта Власова 1/2

Кирилл Горячок) 1/2

«Мне плевать, если мы войдем в историю как варвары» (*Îmi este indiferent daca* în *istorie vom intra ca barbari*) (Лариса Малюкова) 3/4

«Молитва Лейлы» (*Кызжылафан*) (Елена Стишова) 7/8

«Молодой папа» (*The Young Pope*) (Всеволод Коршунов) 5/6

«Молодость на марше» (*Juventude em Marcha*) (Максим Селезнев) 1/2

«Мы уже здесь», *спектакль; режиссер Дмитрий Волкострелов* (Кристина Матвиенко) 5/6

«Назарин» (*Nazarín*) (Виолетта Власова) ... 1/2
«На колесах», *YT* (Слава Тарощина) ... 1/2
«Народная республика желания» (*People's Republic of Desire*) (Александра Шаповал) ... 1/2
«Нация одного ребенка» (*One Child Nation*) (Максим Казючиц) ... 1/2
«Начало» (*Beginning*) (Зара Абдуллаева) ... 11/12
«Невозможное изображение» (*Das unmögliche Bild*) (Анна Меликова) ... 3/4
«Неограненные алмазы» (*Uncut Gems*) (Андрей Карташов) ... 11/12
«Несчастье быть рожденным» (*The Trouble with Being Born*) (Анна Меликова) ... 3/4
«Никогда, редко, иногда, всегда» (*Never Rarely Sometimes Always*) (Зара Абдуллаева) ... 3/4
«Новогоднее обращение непрезидента Невладимира Невладимировича Непутина», *YT* (Слава Тарощина) ... 1/2
«Новости дня» (*A Chronicle of the day*) (Алексей Артамонов) ... 1/2
«Новый папа» (*The New Pope*) (Всеволод Коршунов) ... 5/6
«Новый порядок» (*Nuevo orden*) (Антон Долин ... 11/12
Мишель Франко – Антон Долин) ... 11/12
«Нормальные люди» (*Normal People*) (Сергей Сдобнов) ... 5/6
«Нос, или Заговор "не таких"» (рубрика «Крупный план») ... 11/12
«Ночь у Мод» (*Ma nuit chez Maud*) (Зара Абдуллаева) ... 7/8
«Ночью на пляже одна» (*Bamui haebyunaeseo honja*) (Евгений Гусятинский) ... 3/4
«Обитель тьмы Гарта Маренги» (*Garth Marenghi's Darkplace*) (Марат Шабаев) .. 7/8
«Одни из нас» («Последние из нас»; *The Last of Us), видеоигра* (Даниил Огилец) ... 11/12
«Он» (*El*) (Виолетта Власова ... 1/2
Анна Стрельчук) ... 1/2
«Опальные памятники» (*Disgraced Monuments*) (Алексей Артамонов) ... 1/2
«Оратор» (*Voiz*) (Елена Стишова) ... 7/8
«Осведомитель» (*The Informer*) (Нина Цыркун) ... 3/4
«Остаться в живых» (*Lost*) (Никита Смирнов) ... 7/8
«Остров» (*Die Insel*) (Александра Шаповал) ... 1/2
«Отправление поездов» (*Iesirea trenurilor din gara*) (Лариса Малюкова) ... 3/4
«Офис» (*The Office*) (Никита Лаврецкий) ... 7/8
«Охотник за разумом» (*Mindhunter*) (Роман Волобуев) ... 5/6
«Очень странные дела» (*Stranger Things*) (Максим Казючиц) ... 5/6
«Папье-Маше» (Евгений Майзель) ... 11/12
«Паразиты» (*Gisaengchung*) (Нина Цыркун) ... 3/4
«Первая корова» (*First Cow*) (Алиса Таежная) ... 3/4
«Пиноккио», *спектакль; режиссер Борис Юхананов* (Алла Шендерова) ... 5/6
«Подпольная империя» (*Boardwalk Empire*) (Нина Цыркун) ... 7/8
«Поет Ивано-Франковсктеплокоммунэнерго» (Анна Филиппова) ... 1/2
«Поймать Кайдаша» («*Спіймати Кайдаша*») (Андрей Алферов) ... 7/8
«Полночный путник» (*Midnight traveler*) (Алексей Филиппов) ... 1/2
«Полуночная семья» (*Midnight family*) (Алексей Филиппов) ... 1/2
«Последний министр» (Михаил Трофименков, Марина Кронидова) ... 7/8
«Последняя капля» (*On the Rocks*) (Алиса Таежная) ... 11/12
«Потому что мы мужики» (*For vi er gutta*) (Сергей Сычев) ... 1/2
«Прекрасный день по соседству» (*A Beautiful Day in the Neighborhood*) (Егор Беликов) ... 3/4
«Привет, искусственный интеллект» (*Hi, A.I.*) (Сергей Сычев) ... 1/2
«Приднестровье» (*Transnistra*) («Репертуар»/«Круглый стол» ... 1/2
Вероника Хлебникова) ... 1/2
«Прописные буквы» (*Tipografic majuscule / Uppercase Print*) (Лариса Малюкова) ... 3/4
«Прослушка» (*The Wire*) (Никита Карцев) ... 7/8

«Прямо сейчас, а не после» (*Jigeumeun makgo geuttaeneun tteulrida*) (Евгений Гусятинский) 3/4

«Птички предместья» (*Scheme Birds*) (Сергей Сычев) 1/2

«Пугало» (Андрей Карташов) 11/12

«Реанимация» (Сергей Сычев) 1/2

«Ржев: Неизвестная битва Георгия Жукова» (Слава Тарощина) 1/2

«Ржев – русская долина смерти» (Слава Тарощина) 1/2

«Робинзон Крузо» (*Robinson Crusoe*) (Кирилл Горячок) 1/2

«Родина» (Наталья Сиривля) 7/8

«Родина» (*Homeland*) (Наталья Сиривля) 7/8

«Родина» («Отечество», *Vaterland*) (Алексей Артамонов) 1/2

«Ростов-папа» (Вадим Рутковский) 7/8

«Сайнфелд» (*Seinfeld*) (Артем Макарский) 7/8

«Самый громкий голос» (*The Loudest Voice*) (Нина Цыркун) 5/6

«Сатанинское танго» (*Sátántangó*) (Андрей Карташов) 7/8

«Святое место» («Репертуар»/ «Круглый стол») 1/2

«Секретарь по идеологии» («Репертуар»/«Круглый стол») 1/2

«Секс в большом городе» (*Sex and the City*) (Зинаида Пронченко) 7/8

«Семь притоков реки Ота», *спектакль; режиссер Робер Лепаж* (Алла Шендерова) 5/6

«Сила театрального безумия», *спектакль; режиссер Ян Фабр* (Алла Шендерова) 5/6

«Симеон Столпник» (*Simón del desierto*) (Виолетта Власова 1/2

Кирилл Горячок) 1/2

«Сквозь/Скольжение по возможностям», *спектакль; режиссер Всеволод Лисовский* (Алла Шендерова) 5/6

«Скорая помощь» (*ER*) (Анастасия Сенченко) 7/8

«Следующий день» (*Geu hu*) (Евгений Гусятинский) 3/4

«Слуга народа» («Слуга народу») (Сергей Цыркун) 7/8

«Случай» (*Przypadek*) (Зара Абдуллаева) 7/8

«Снега больше не будет» (Śniegu *już nigdy nie będzie*) (Андрей Плахов) 11/12

«Содержанки» (Антон Хитров) 7/8

«Сон» (*Schlaf*) (Алексей Филиппов) 3/4

«Спой мне песню» (*Sing Me a Song*) (Виктория Белопольская) 1/2

«Страна меда» (*Honeyland*) (Ольга Касьянова) 1/2

«Суд над чикагской семеркой» (*The Trial of the Chicago 7*) (Стас Луговой) 11/12

«Сцены для революции» (*Scenes for a Revolution*) (Алексей Артамонов) 1/2

«Сцены из супружеской жизни» (*Scener ur ett* äktenskap) (Борис Локшин) 3/4

«Сядь за текст» (Слава Тарощина) 1/2

«Теория большого взрыва» (*The Big Bang Theory*) (Андрей Гореликов) 7/8

«Тиннитус» (Евгений Майзель) 1/2

«Токломати» (*Toklomati*) (Сергей Сычев) .. 1/2

«Тримей» (*Treme*) (Татьяна Алешичева) 5/6

«Труды и дни (Таёко Сиодзири в бассейне Сиотани)» [*The Works and Days (of Tayoko Shiojiri in the Shiotani Basin)*] (Василий Корецкий) 3/4

«Ты спишь, братец Якоб?» (*Bruder Jakob, schlafst du noch?*) (Александра Шаповал) 1/2

«Тюрьма. Исправь меня, если сможешь!» (Слава Тарощина) 1/2

«Убийства в Мидсомере» («Чисто английские убийства») (*Midsomer Murders*) (Анна Наринская) 7/8

«Удалить историю» (*Effacer l'historique*) (Вероника Хлебникова) 3/4

«Удивительная миссис Мейзел» (*The Marvelous Mrs. Maisel*) (Тея Ткебучава) 5/6

«Уездный город Е» («Репертуар»/ «Круглый стол») 1/2

«Ундина» (*Undine*) (Зинаида Пронченко) .. 3/4

«Услышь мою песнь, сестра» (*A Sister's Song*) (Александра Шаповал) 1/2

«Утреннее шоу» (*The Morning Show*) (Фарид Бектемиров) 5/6

«Ученик» (*The Disciple*) (Сергей Анашкин) 11/12

«Фабрика-2», *спектакль; режиссер Кристиан Люпа* (Алла Шендерова) 5/6

«Фанни и Александр» (*Fanny och Alexander*), *ТВ-версия* (Антон Долин) 7/8

«Фарго» (*Fargo*), *режиссеры братья Коэн* (Елена Смолина) 5/6

«Фарго» (*Fargo*), *сериал* (Елена Смолина) 5/6

«Фатеич и море» (Сергей Сычев) 1/2

«Флорис» (*Floris*) (Елена Смолина) 7/8

«Фрагменты женщины» (*Pieces of a Woman*) (Елена Плахова) 11/12

«Фрейзер» (*Frasier*) (Анна Сотникова) 7/8

«Функционер» (*Der Funktionär*) (Алексей Артамонов) 1/2

«Хозяин оленей» (Сергей Сычев) 1/2

«Хорас и Пит» (*Horace and Pete*) (Егор Беликов) 5/6

«Хорошая борьба» (*The Good Fight*) (Виктор Сонькин, Александра Борисенко) 5/6

«Хранители» (*Watchmen*) (Антон Долин) ... 5/6

«Хроники ртути» (*Quicksilver Chronicles*) (Зара Абдуллаева 1/2

Сергей Сычев) 1/2

«Цветок» (*La flor*) (Андрей Василенко 7/8

Андрей Карташов) 7/8

«Человек из Подольска» (Кристина Матвиенко) 11/12

«Черные паруса» (*Black Sails*) (Алексей Филиппов) 5/6

«Чики» (Василий Корецкий) 7/8

«Чистое искусство» («Репертуар»/ «Круглый стол») 1/2

«Школа соблазнения» (*School of Seduction*) (Сергей Сычев 1/2

Алина Рудницкая – Сергей Сычев) 1/2

«Шум и ярость», *спектакль; режиссер Сергей Женовач* (Алла Шендерова) 5/6

«Эйнштейн на пляже», *спектакль; режиссер Роберт Уилсон* (Алла Шендерова) 5/6

«Эпидемия» (Александра Шаповал) 7/8

«Этот смутный объект желания» (*Cet obscur objet du désir*) (Анна Стрельчук) 1/2

«Юристы Бостона» (*Boston Legal*) (Юлия Шагельман) 7/8

«Я думаю, как все закончить» (*I'm Thinking of Ending Things*) (Алексей Филиппов) 11/12

«Ford против Ferrari» (*Ford v Ferrari*) (Екатерина Чен) 3/4

I am sitting in a room, *спектакль; режиссер Дмитрий Волкострелов* (Кристина Матвиенко) 5/6

Kitoboy (Андрей Карташов 11/12

Алексей Филиппов) 11/12

The Donkey King (Сергей Цыркун) 7/8

Us, Dogs, *спектакль; режиссеры Сигна и Артур Кёстлер* (Алла Шендерова) 5/6

SUMMARY

IK Top-ten 2020

Anton Dolin
Quarantine
Review of Michel Franco's NUEVO ORDEN (Mexico – France).

Michel Franco:
"My film is about violence, but I don't take part in it"
Conversed by Anton Dolin.

Zinaida Pronchenko
Rain in June
Review of Andrey Konchalovsky's DEAR COMRADS! (Russia).

Andrey Konchalovsky:
"Comfort to remember nothing"
Conversed by Andrey Apostolov.

Stas Lugovoy
In the struggle you will gain your right
Review of Aaron Sorkin's THE TRIAL OF THE CHICAGO 7 (USA – Gr. Britain – India).

Zara Abdullaeva
Largo
Review of Dea Kulumbegashvili's BEGINNING (Georgia – France).

Elena Plakhova
Under influence
Review of Kornél Mundruczó's PIECES OF A WOMAN (Canada – Hungary – USA).

Andrey Plakhov
Discret charm of Chernobyl
Review of Malgorzata Szumowska and Michal Englert's NEVER GONNA SNOW AGAIN (Poland – Germany).

Yulia Shagelman
Roaring
Review of Ivan I. Tverdovsky's CONFERENCE (Russia).

Kristina Matvienko
Unscared
Review of Semyon Serzin's A MAN FROM PODOLSK (Russia).

Elena Stishova
Chronical vs legend
Review of Oksana Karas' DOCTOR LIZA (Russia).

Polina Barskova – Alexey Pavlovsky
Naked life
Conversation about Andrey Zaitsev' BLOCKADE DIARY.

Different worlds of one narration
Andrey Khrzhanovsky's THE NOSE OR CONSPIRACY OF MAVERICKS viewed by creators.

Anna Sokolskaya
Skeleton of an artist in dismay
Dmitry Shostakovich' music in Andrey Khrzhanovsky's film.

Valery Zolotukhin
Incarnater of wishes
Theater in Andrey Khrzhanovsky's film.

Roman Perelstein
Russian Vergilius Khrzhanovsky
Art in THE NOSE OR CONSPIRACY OF MAVERICKS.

Kirill Zakharov
Soviet childish
THE NOSE: 20s – 70s – noughties.

Konstantin Dudakov-Kashuro
From Rodchenko street to Shagal quay
THE NOSE OR CONSPIRACY OF MAVERICKS. Promenade of an art expert.

Oleg Lekmanov
“Conceited, decent pedestrian”
To literary genesis of Andrey Khrzhanovsky’s film.

Nina Tsyrkun
Blues of sad roads
Review of Chloé Zhao’s NOMADLAND (USA – Germany).

Sergei Anashkin
Story of a misfit
Review of Chaitanya Tamhane’s THE DISCIPLE (India).

Alisa Tayozhnaya
Pale flame
Review of Sofia Coppola’s ON THE ROCKS (USA).

Andrey Kartashov
Delicate place
Review of Dmitry Davydov’s SCARECROW (Russia).

Alexey Filippov
Tusk of digital world
Review of Filipp Yuryev’s THE WHALER BOY (Russia – Poland – Belgium).

Natalya Sirivlya
Dreams, dreams
Review of Mikhail Segal’s DEEPER! (Russia).

Nina Tsyrkun
Glove regime
Review of Anastasia Palchikova’s MASHA (Russia).

Kirill Galeev
Asashai or Kazakhstan: WhereBoratLives?
Studies in favor of glorious Borat in favor of Kazakhstan’s people culture.

Lev Naumov
Chivalric romance of yesterday’s future
TENET and endless mediaevalism of Christopher Nolan.

Yulia Gulyan
Now, to be!
Review of INSIDE LAPENKO TV-series (Russia).

Katerina Vakhramtseva
A small big virus
A short history of Little Big group against pandemia.

Vadim Rutkovsky
Feint
Venice-2020: VR-program touring.

Daniil Ogilets
Subduing a stranger
On computer game The Last of Us.

Oleg Berezin
Reality of an island
Reflections on 2020th: should cinema theatres die?

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

11/12
2020

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Владимир Кочарян
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун,
Евгений Гусятинский, Евгений Майзель
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
бухгалтер Мария Григорьева
секретарь редакции Галина Юскина

автор макета Сергей Андриевич
шеф-редактор сайта kinoart.ru Зинаида Пронченко
редакторы сайта kinoart.ru Алексей Филиппов,
Андрей Карташов
редактор соцсетей Светлана Матюшина

спецпроекты Анна Закревская

продюсер Ольга Золикова

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 553
Телефон *(499)* 248 28 22
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 16.11.2020. Подп. к печати 4.12.2020
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
257 с.

Тираж 3000 экз.
Заказ
Отпечатано в ФГУП «Издательство «Наука»
(Типография «Наука»)
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22

© Журнал «Искусство кино», 2020

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

**Федерального фонда социальной
и экономической поддержки
отечественной кинематографии**

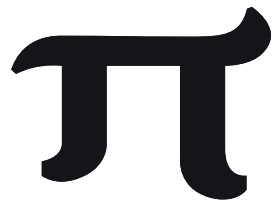
ФК ФОНД КИНО

Компании «СТС Медиа»

научный совет журнала:
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

16+

ISSN 0130–6405



PODPISNIE.RU

«Нос, или Заговор “не таких”»,
режиссер Андрей Хржановский _104–145